Mihail Petroveanu

GEORGE BACOVIA

Editura Cartea Românească

MIHAIL PETROVEANU

GEORGE BACOVIA

859.09
B 13

MIHAIL PETROVEANU

GEORGE BACOVIA

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREȘTI

54741

EDITURA CARTEA ROMANEASCĂ

A cui biografie, dacă nu aceea a lui Bacovia oferind spectacolul cel mai întunecat și mișcător, obligă la o considerare dramatică? Fluviul de neînțelegere, privațiuni și umilințe, istoria personală a poetului a cunoscut abia în ultimii ani de viață izbăvirea de tortura zilei de mîine. Pînă atunci, Bacovia a trăit sau, mai precis, a supraviețuit grație miracolului domestic reprezentat — cum se știe — de energia devotată a soției. Imaginea născută odată cu apariția volumului PLUMB, bănuită poate chiar înaintea lui, popularizată în epoca dintre cele două războaie și moștenită de noi, este corectabilă doar în unele detalii, pe care o compasiune bine intenționată le-a dilatat, uitînd, de pildă, că PLUMB era virtualmente configurat în perioada în care autorul nu avea de îndurat vicisitudinile ce aveau să-l copleșească ulterior. Totuși, în linii generale, situația poetului corespunde lamentațiilor ce au însoțit lanțul comentariilor bacoviene de-a lungul deceniilor. De aceea, s-ar părea că biografia lui Bacovia nu se poate ridica decît pe temeiul ei excluzînd orice alt drum. Mai mult, poetul însuși contribuind cu mărturia lui în vers și proză la ideea că opera a fost o emanație a condiției sale, descrierea acesteia ar fi dacă nu unica, în orice caz principala cale de

acces la semnificaţia bacovianismului. Cu alte cuvinte, opera lui Bacovia ar fi, mai puternic decît la oricare alt artist, inexplicabilă în afara vieţii sale. Ceea ce nu ne obligă să urmăm principiul narării stricte şi conştiincioase a episoadelor ce au constituit martirajul său cotidian. Un asemenea procedeu ne-ar constrînge, admiţînd că nu voim să literaturizăm lucrurile, la un inventar de „nenorociri", impresionante, firește, luate una cîte una, dar, vai! laolaltă monotone. O tragedie care durează mai mult de douăzeci şi patru de ore devine melodramă. E motivul adînc care ne-a îndemnat ca, utilizînd elementele biografice, evenimentele ce le-au marcat, să nu refacem meticulos parcursul bacovian. Urmărind viaţa poetului, ne-am izbit de adevărul observaţiei lui Tudor Vianu, că „lipsa de îndemn de a-l cerceta pe acesta (pe Bacovia, n.n.), în ipostaza sa umană, provine tocmai din faptul că îl găsim în întregime în opera sa" („Idei şi forme literare", Casa Şcoalelor, Buc., 1940, p. 126). Privind lucrurile sub această incidenţă, am preferat prescurtarea itinerarului evocat cu pricepere şi pasiune de soţia sa, în beneficiul unui portret interior. Fiindcă Agatha Grigorescu-Bacovia a uşurat sarcina oricărui ipotetic biograf, înmănunchind în cartea despre poet („Bacovia", E.P.L. Buc. 1962) toate elementele, actele şi datele disparate pe care, în cazul unui Macedonski, Adrian Marino a fost constrîns să le adune cu multă migală. De aceea, sursa majorităţii informaţiilor noastre biografice se găseşte în paginile scrise ori relatările soţiei, căreia se cuvine să-i aducem şi pe această cale mulţumirile noastre.

UN DESTIN ASUMAT

COPILĂRIA, O PAUZĂ AMNEZICĂ

Întrebat odată despre data naşterii, Bacovia a răspuns : „M-am născut la Bacău, prin 5 sau 6 septembrie 1881". Ezitarea avea un temei. Numele poetului Gheorghe Vasiliu figurează în registrul de naşteri al primăriei oraşului Bacău, în dreptul datei de 5 septembrie 1881, cu specificarea că a venit pe lume cu o zi înainte, la 4/7. Remarca semnatarului unui interviu[1] că „Bacovia nu vorbeşte cu certitudini matematice (...). El îşi aduce aminte ; i se pare numai", este exactă, atingînd o particularitate destul de ciudată a poetului : vagul amintirilor.

Copil, Bacovia afişează toate premisele inadaptabilului. Timid, retractil, nu e încercat nici de erupţiile de exuberanţă ori de agresivitate tipice temperamentelor comprimate, fierbînd în ascuns. Liniştea aparentă, retragerea voluntară în sine constituie armătura unei complexiuni atît de vulnerabile la cele mai inofensive presiuni ale vieţii, încît acestea sînt resimţite mult timp după ce au încetat. Mama, observîndu-i crispările secrete şi convulsiile însoţite de gemete, din somn, era însă convinsă că băiatul e o fire împăcată. Surîsul lui veşnic, de o blîndeţe tristă ca o lumină palidă, răsfrîntă înăuntru, e parcă expresia afecţiunii ce i-o purta. Tăl-

[1] Vezi. convorbirea cu Vasile Netea, din „Vremea", XV, nr. 701, 1943.

măcire nu pe de-a-ntregul eronată, de vreme ce raporturile dintre mamă şi băiat au fost favorabile dispoziţiilor acestuia. Zoiţa, cum e trecută mama în actul de naştere, născută în 1855, la Iaşi, ca fiică a lui Gheorghe Iancu Langa, pîrcălab şi mic boier lîngă capitala Moldovei, căsătorit cu odrasla unui răzeş de lîngă Roman, nu era lipsită de sensibilitate şi înţelegere. Ca fată, crescuse, practic, singură. Părinţii, amatori de petreceri şi preocupaţi de ei înşişi, o lăsaseră pe mîna doicii. La moartea lor timpurie, fusese încredinţată tutelei unei mătuşi care, ţinînd la instruirea nepoatei, a internat-o la o şcoală-pension. Căsătorită la cincisprezece ani, din voinţa aceleiaşi mătuşi, cu un negustor şi ofiţer din garda civică Zoiţa s-a angajat de îndată în sarcinile gospodăriei şi ale unei maternităţi prea abundente spre a mai găsi răgaz pentru lecturi, ca pe vremea şcolii. Că şi-a păstrat veleităţile, este sigur, dar că a fost nefericită în căsnicia de comandă ar fi exagerat să se creadă. Nu într-alt fel aveau loc căsătoriile în lumea ei şi, în ce-o priveşte, nu nimerise rău. Soţul, stăpînit de grija asigurării unei existenţe comode pentru numeroasa lui familie (unsprezece copii, dintre care trei aveau să moară de mici), era îndatoritor şi delicat în stîngăcia sa. Complexat în faţa soţiei, mult mai cultivată, superioară prin atitudine generală şi simţul unor valori sufleteşti inaccesibile lui, soţul i-a rezervat dreptul nu numai de a educa copiii după vederile ei, dar şi de a-şi păstra viaţa interioară, la care contribuia în felul său, cumpărîndu-i cărţile dorite, acceptînd, de astă dată după înfruntări, ca şi fetele să-şi continuie studiile, sau cel puţin să isprăvească şcoala secundară. Surorile mai mari ale lui Bacovia (Maria şi Aneta) vor fi trimise la Şcoala normală superioară din Iaşi.

Preocupată şi de formaţia artistică a copiilor, Zoiţa îi deprinde să asculte, iar pe unii să şi practice muzica: cea mai mică dintre fete cîntă la pian, băiatul la vioară, Virginia se încearcă şi în pictură[1]. Chiar tată-

[1] În casa memorială a poetului se păstrează „uleiurile" Virginiei: peisaje romantice, nuduri înfăşurate în mantii, cópii după picturile vremii.

lui care plăteşte instrumentele, caietele muzicale şi gramofonul cu plăci, începe să-i placă a-şi auzi copiii cîntînd. Dintre ei, Gheorghe, căruia i se spune Iorgu (Iorguţ), este obiectul răsfăţului matern, sub toate formele : vestimentar, alimentar, afectiv. Iorguţ, titularul postului de băiat al familiei, căci fratele mai mare, Niculae, murise înainte de naşterea sa, trebuia menajat ca făptură „plăpîndă, gingaşă, cu ochi albaştri". Deşi nu i se interzic formal manifestările vîrstei şi jocurile în comun, i se încurajează de fapt pornirile solitare. Privilegiatul răspunde cu o obedienţă consimţită, drăgăstoasă şi oarecum activă. Stă mai tot timpul în preajma mamei, iar dacă ea lipseşte, o caută, asistînd-o la treburi, de la distanţa unde se joacă în tăcere sau de unde contemplă, ca un Niculăiţă Minciună, florile, insectele, cerul. Din cînd în cînd îi cere explicaţii la observaţiile pe care le adună, supune judecăţii ei interpretările sale, îi reclamă intervenţia în favoarea victimelor societăţii (cerşetorii, săracii) şi ale naturii (vrăbiile din ghearele pisicii, fluturii captivi). Mărturii de receptivitate duioasă, de tandreţe generică, nediferenţiată, proprie mai curînd firii feminine pe care o divulgă, cum e şi plăcerea sa de a dezmierda ore în şir păpuşile surorilor. Că Bacovia şi-ar fi revelat talentul poetic încă din faza infantilă, adresîndu-se în metafore ca acelea girate de Zoiţa, este puţin plauzibil : „Cine plînge pe geamurile noastre, mamaie ?"... „Arde grădina, mamaie ! Cine a aprins copacii ?" Limbajul amintind de Ionel Teodoreanu este suspect de involuntară invenţie retrospectivă. Neîndoielnică, în schimb, dispoziţia muzicală a băiatului, care imita discret sunetele scoase de păsările din grădina casei şi pretindea mamei să-şi întrerupă plimbarea prin parcul oraşului, pentru ca el să aibă răgazul de a prinde melodiile fanfarei din chioşc. Nu avem de ce ne îndoi că Iorgu memoriza şi declama poeziile româneşti şi nemţeşti învăţate la grădiniţa doamnei şi domnului Schmidt, foşti preceptori ai vlăstarelor unuia din prinţii Sturza, cîndva figură marcantă a Bacăului. Nimic spec-

taculos, precoce, într-asta Zoiţa, în iluzia, foarte maternă, că băiatul moştenindu-i firea, îi va realiza aspiraţiile artistice, i-a dilatat înclinaţiile.

Debil, Iorgu se îmbolnăveşte de paludism în preajma vîrstei de şapte ani, în pragul primei clase de şcoală. Mama, alarmată, amînă înscrierea, trimiţîndu-l spre întremare în casa bunicii dinspre tată, în satul Bogdăneşti, din apropierea luncii Siretului. Schimbarea decorului nu schimbă conduita copilului. Iorgu nu are nevoie de admonestări şi prescripţii ca să nu iasă din cuvîntul bătrînei, care, seara, în cerdacul unde îi aşterne culcuşul, debitează poveşti. Istoria cu stafiile din podul cîrciumarului ar fi fost chiar, după amintirile lui, izvorul poeziei *Strigoii :*

Cu roşii fanare, galbene, verzi,
Trec noaptea strigoii prin lanuri de grîu.
Şi cîinii în noapte spre lanuri se bat,
Strigoii la crîşmă în pod au intrat,
Şi podul se vede bizar luminat
De roşii fanare, galbene, verzi.

Este de remarcat că episodul rustic, spre a se depozita în memoria poetului, a trebuit să se împletească cu o împrejurare dureroasă, boala, şi să furnizeze material halucinatoriu. Particularitate corelabilă cu absenţa aproape totală a ecourilor primei copilării şi a icoanei părinţilor. Că tatăl nu va figura nici în versurile poetului, nici în albumul interior al omului, nu e de mirare. Negustorul, în afară că stătea toată ziua, ba deseori şi dormea la prăvălie, nu ştia să-şi exprime sentimentele. În schimb, omisiunea mamei şi a surorilor din repertoriul poetic este mai ciudată. Datele disponibile nu autorizează ipoteza unei traume contractată în mediul familial. Dacă, în subconştient, ar fi hrănit vreo ranchiună împotriva ambianţei, resentimen-

tele s-ar fi trădat într-un fel sau altul, printr-o incriminare, printr-un protest, printr-o reflexie critică mai viguroasă. Această pauză amnezică, simbolizată de incertitudinea asupra zilei de naştere, acest refuz de a valida ori de a lua act de prima copilărie, lămureşte poate inexistenţa nevoii, acută la atîţia artişti, de întoarcere „în părinţi", la originile eului, şi înlocuirea ei cu sentimentul dependenţei directe de viaţa primară a materiei. Clasele primare le urmează Iorgu la Şcoala Domnească nr. 1, din spatele Bisericii Sfîntul Nicolae. Cuminte, întîrziatul cu un an se duce, conform programului, de două ori pe zi, dimineaţă şi după-amiază, la şcoală, îşi execută temele şi memorizează lecţiile în parte singur, în parte cu sprijinul Mariei. La ore, pare atent şi disciplinat fără sforţări. Şade nemişcat în bancă. În recreaţii, sustras animaţiei colective, rămîne locului, mărginindu-se să arunce priviri prin fereastra deschisă spre bulevardul cu plopi. Cu excepţia matematicii şi a ştiinţelor naturale, celelalte obiecte îi plac, deoarece corespund gusturilor sale şi sînt predate de unul şi acelaşi dascăl, Nicolae Biberi, om de suflet, cu chemare pedagogică. Copilul, destul de bun la română, istorie, geografie, se distinge la desen, caligrafie, muzică şi, dezminţindu-şi aparenţa fizică, reputaţia de singurătate şi sfială, la gimnastică. A rămas de altfel suplu şi agil pînă la o vîrstă înaintată. Premiant I în fiecare an, certificatul de absolvire a şcolii primare (1 iulie 1894) marchează totuşi o slăbire a silinţei. Bacovia a consacrat acestei epoci o amintire caldă din toate punctele de vedere. Destăinuitor foarte avar, şcoala primară a fost unul din puţinele lui subiecte de intimitate, împărtăşite benevol soţiei. Amănunt notabil, ori de cîte ori vorbea de şcoala primară, evalua cunoştinţele obţinute aici ca pe cele mai vii, mai temeinice : recunoaştere implicită a unei instrucţii elementare, dar şi a fericirii trăite în timpul singurului său ciclu de viaţă rotundă, transparentă, spontană.

Bacovia, cel adevărat, cel pe care-l deducem din poezie, se naște la vîrsta de 13 ani, după despărțirea de școală primară. Fără teribilismele adolescenței, cu o îndrăzneală furată parcă, el comite abateri de la cuminţenia filială. După cîteva incursiuni de antrenament în dugheana părintească de pe Strada Mare, unde tatăl, acaparat de treburi, și băiatul, nelocvace, nu au ce-și spune, Iorgu se strecoară pînă la biserica Precistei de la marginea apuseană a Bacăului. Clopotele ctitoriei lui Alexandru-Vodă, fiul lui Ștefan-cel-Mare, băteau aparte și mai puternic decît altele, individualizîndu-se, iar de pe colina pe care se înalță și azi zidurile sacre, se zărea Bistrița pierzîndu-se în ceturi irizate. Prietenia cu paracliserul sfătos, care îi ațîța gustul pentru mister, evocînd obîrșiile bisericii și mesajele decorului ei de legendă, îl fac pe temerar să revină în mai multe rînduri pe domeniile visării sale. Odată, rămas peste noapte acolo, și-a înspăimîntat părinții, care au alertat poliția. Aici, și în acel moment, să fi germinat poema *Amurg violet* (*„Din turn, pe cîmp, văd voievozi cu plete ; / Străbuni trec în pîlcuri violete"*), cum va susține poetul soției lui ? Aventura, înscrisă în analele familiei ca un eveniment senzațional, deși curentă la etatea sa, prefigurează una din particularitățile felului său de a fi. Bacovia va reedita întreaga viață astfel de escapade, singur sau în tovărășie, sau la intervale mai mici sau mai mari, nu însă prea departe de punctul de plecare (casa părintească, odaia ce îi servește de locuință personală, căminul conjugal). Nu dorul de necunoscut stă la baza năravului. Dezerțiunile, ca și zăbovirile boeme în cîrciumi, exprimă teroarea de spațiul închis, de imperativul sedentarității și al coabitării cu figuri invariabile, dintre care cea mai greu tolerabilă este a lui însuși. Fugitivul, acționat simultan de nevoia opusă a unei ocrotiri, a unui adăpost sigur, sau măcar a unui punct

stabil, se va înapoia însă de fiecare dată acasă, fie din proprie inițiativă, fie cu concursul partenerilor săi de pahar, al rudelor, al soției sau al binevoitorilor ocazionali. Eclipsele domiciliare nu au deci nimic rimbaldian. Dese dar scurte, ele sînt mai curînd verlainiene, minus accentele de violență și remușcările spectaculare ale bietului Lélian la trezirea din transele alcoolice. Atitudinea aceasta dublă, de acomodare și insubordonare, de conformism apatic și crize insurecționale, se conturează în liceu, locul primelor încercări pentru sensibilitatea lui. Clădirea e rece, posomorîtă, cu lungi coridoare funerare, iar profesorii un mediu ostil. În școala primară, de la întîia la ultima clasă, avusese un singur profesor, care îl făcuse să creadă că se ocupă personal de el. Acum, la catedră se succed chipuri felurite, zăvorîte într-un sistem de predare stereotip, de o abstracție seacă, privîndu-l de vibrația afectivă așteptată. Asimilat celorlalți colegi pînă la nesocotirea individualității sale, oricum greu perceptibilă, depășit de sarcinile studiului, el rămîne în urmă cu lecțiile, iar „la oral" se împleticește. Gheorghe Vasiliu culege totuși succese la materiile preferate. Desenele lui, precum portretul lui Tudor Vladimirescu, executat în clasa a IV-a, obțin premii, unele pe țară, și sînt atîrnate pe pereții cancelariei. Aptitudinile muzicale, cunoștințele „teoretice" de violonistică și reputația compozițiilor făcute acasă, unde Maria îl acompaniază la pian și Virginia la vioară a doua, îl promovează în corul și orchestra școlii. Izbînzile artistice sînt însă în zadar invocate drept circumstanțe atenuante pentru deficiențele la materiile de bază. Corpul didactic este intratabil la pretențiile lui. Tînărul pînă acum docil se sustrage normelor școlare, întîi instinctiv, apoi sistematic. Atenția o ia razna, mîna nu mai adună note pe maculator, ochiul alunecă sub bancă, spre cartea pitită pe genunchi, și urechea se lasă în voia melodiilor îngînate cu gura strînsă. Refractarul ajunge la conflicte deschise cu dascălii. Odată, refuzînd să se așeze în genunchi laolaltă cu întreaga clasă, a stîrnit o agitație ale cărei valuri au

năvălit în cancelarie. Întrebat de director asupra raţiunii gestului, a declarat, cu o seninătate dezarmantă, că nu înţelege să fie pedepsit pentru vina altora, şi că nu suportă umilinţa şi durerea fizică. Gestul, revelator pentru cerberii contrariaţi că în Gheorghe Vasiliu, pentru al cărui caracter mai ceruseră şi altă dată socoteală părinţilor, fermentează un insubordonat, i-a surprins pe colegii ce-l ştiau indiferent nu numai la dramele clasei, ci şi la solicitările lor de prietenie. Într-adevăr, cu excepţia lui Grigore Tăbăcaru, cu care se întîlneşte în interesul pentru literatură, nu a legat camaraderii de liceu[1]. Colegii îl apreciază, exploatîndu-i cunoştinţele literare şi priceperea în compunerile la limba română şi, recomandînd profesorilor temele pregătite de el, îl aşteptau să ia cuvîntul la analizele literare. În asemenea cazuri, ca şi la orele de franceză şi latină, mai puţin la cele de germană, taciturnul îşi descleşta buzele. În ciuda dificultăţilor de asimilare efectivă, franceza îi plăcea, iar latina a exercitat asupra lui o atracţie deosebită. (Numeroase poezii poartă titluri latineşti: *Vae soli, Dies Irae, Perpetum mobile, Ego, Vobiscum. Pulvis, Finis, Gaudeamus, Sic transit, În somno, Veritas,* şi pseudonimul ales, după propriile lămuriri, derivă din *Bacchus şi Via*[2].

---

[1]. Soţiei i-a mai vorbit despre Mirel Cancicov, ca de unul care luase alături de el un premiu la concursul de desen al „Tinerimii române" şi despre Eugen Ciuchi, „poet şi dînsul", pe care îl menţionează în interviul citat, acordat revistei „Vremea".

[2]. „Bacovia înseamnă pur şi simplu «Calea lui Bacchus»; pe calea asta am mers eu în adevăr de foarte multe ori. De vină e şi regiunea în care m-am născut, viile de la Bacău avînd renumele lor (...) Motivele bacchice aparţin celei mai imediate realităţi." Etimologia propusă este, probabil, anecdotică. Bacovia se leagă mai curînd de numele întregii regiuni din această parte a Moldovei (ordinul franciscan, care ridicase în veacul al VII-lea dioceza locală, se chema ordinul *Bacoviensis).* «Eu l-am luat, adăuga poetul, din dicţionarul lui Haşdeu, cum cred că va fi făcut-o şi Arghezi în legătură cu rîul Argeş»" (ibid.)

Ce lecturi extraşcolare îndulcesc zilele elevului din ce în ce mai rebel la programa didactică ? Acasă citeşte şi recitează din cărţile Mariei[1], romane franceze în original sau în traducere („Cei trei muşchetari", „Paul şi Virginia", „Atala"), şi româneşti, precum „Manoil" şi „Elena" de Bolintineanu şi „Fulga sau Ideal şi Real" al lui Gr. Grandea — fost, pentru scurt timp, unul din profesorii săi de franceză. La şcoală aduce poeţi neinseraţi în manuale, pe lîngă Eminescu, Coşbuc, Vlahuţă. Titluri şi nume amestecate ca proveniență, gen, valoare şi nu extraordinare, dacă ne gîndim că Bacovia, deşi în clasa a patra de liceu era mai mare decît colegii lui, dar cu urmări, în proporţii deosebite, pentru cultura şi poezia sa. Umanitarismul sentimental al lui Vlahuţă, din fericire fără putere asupra versurilor bacoviene, îl întăreşte în compasiunea nativă pentru înfrînţii vieţii. Pe Coşbuc care nu este străin de tropii bucolici din puţinele pasteluri „senine" şi încercările în baladă ale poetului, îl apreciază pentru virtuozitate şi muzicalitate. Cartea de căpătîi a tînărului o constituie poeziile lui Eminescu, şi admiraţia fulgerătoare, contractată curînd faţă de Macedonski nu se va substitui fervoarei pentru autorul „Luceafărului", a cărui soartă crede că o va împărţi, judecînd după aluzia din cartea poştală trimisă la Iaşi Elenei.

Expeditorul, desenîndu-l pe Eminescu în tuş, a copiat într-un colţ versurile : „Pierdut e tot în zarea tinereţii. / Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri, / Iar timpul creşte-n urma mea, mă-ntunec" ; în loc de parafă, sub portretul intitulat *Ecce homo*, a scris : „*George fecit*".

---

[1]. Vezi biblioteca sa din Casa memorială.

„Şi POE şi BAUDELAIRE şi ROLLINAT..."

Lecturile profund modelatoare sînt poeziile simboliştilor români (Tradem, Săvescu, Petică) şi francezi, aceştia descoperiţi în colecţia „Les hommes d'aujourd'hui", editată, începînd din 1890, de Léon Vannier la Mercure de France, sub forma unor plachete lunare de popularizare, avînd pe copertă caricatura cordială a autorului şi un cuprins selectiv din opera lui. Pe cine a întîlnit în colecţie? Pe mai toţi avangardiştii timpului, pe Verlaine şi Rimbaud, Moréas şi Jules Laforgue, Huysmans şi Hérédia, Mallarmé, Charles Cros, Verhaeren şi Villiers de l'Isle Adam, Rollinat, de „Nevrozele" căruia, în special, s-a lipit, după propria mărturisire. În cursul superior, curiozitatea liceanului, dirijată sporadic spre Hugo, Byron şi Goethe („Suferinţele tînărului Werther", „Faust") se concentrează în jurul lui Edgar Poe, viitoarea lui referinţă alcoolică de prestigiu: „Ca Edgar Poe mă reîntorc spre casă/Ori ca Verlaine, topit de băutură/Şi-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă".

„...FILOZOFUL PROLETAR"

Elevul Gh. Vasiliu se interesează şi de domeniile ştiinţei şi ale ideilor generale, cu care ia contact, răsfoind reviste de vulgarizare („Je sais tout") şi de salon

(„L'Illustration") la care erau abonate surorile. După relatările proprii, ar fi parcurs în cursul superior de liceu opere ale filozofilor, precum Platon, Immanuel Kant („Prolegomenele" şi „Critica, raţiunii pure"), Max Nordau („Minciunile convenţionale"). Puţin plauzibil. Mai asiduă şi participînd direct la formaţia sa spirituală a fost lectura publicaţiilor de difuziune a ideologiei socialiste. Că prin mîna lui au trecut, rînd pe rînd sau concomitent, „România muncitoare", „Contemporanul", „Viaţa socială" şi „Facla" lui N.D. Cocea, „Ideea" lui Panait Muşoiu[1], „Evenimentul" lui C. Vrajă (Ibrăileanu[2]), scrieri ale socialiştilor utopici, printre care Proudhon, este probabil, textele respective circulînd în epocă, unele în traducere, ca Manifestul Comunist şi primul volum din „Capitalul", „Originea familiei, a proprietăţii private şi a statului". „Antidühring". Să se fi înhămat însă la studiul metodic al marxismului? Nu bunăvoinţa sau flacăra iniţială, ci tenacitatea şi pregătirea îi lipseau. Important este că, ataşat principiilor socialiste, temele gîndirii revoluţionare vor deveni, indiferent de puterile lui de penetraţie teoretică, materie organică de reflexie. În ce împrejurări i s-a deşteptat interesul pentru problematica socială şi literatura marxistă? Mezinul familiei, Eugen, luase obiceiul de a introduce în casă publicaţiile muncitoreşti transmise de un coleg, Şmil Kraus, apropiat de cercurile socialiste prin intermediul unuia din fraţii săi, militant organizat al partidului proletariatului. Iorgu asistă la discuţiile politice dintre Eugen şi Kraus, cu care înnoadă o amiciţie pe cont propriu, în urma unui

[1] Vezi interviul dat lui Eugen Jebeleanu în „Veac Nou" nr. 42/21 septembrie 1946, reprodus în „Ateneu" nr. 9/1966.

[2] Bacovia susţine că l-a avut un timp profesor de literatură română şi pe Ibrăileanu (cont. interviului dat lui I. Valerian, în „Viaţa literară", III 107/1929).

LICEUL GHEORGHE LAZĂR BIBLIOTECA BUCUREŞTI

schimb de poezii. Bacovia stimează nu atît rimele, cît cunoştinţele generale ale agitatorului, în timp ce Kraus îi preţuieşte versurile şi talentele artistice. Întîlnirile, lecturile comune cu voce tare, colportajul de literatură incendiară, urmărirea de către poliţie a fratelui unui alt coleg, şi el militant, încordarea produsă de trădarea „generoşilor", încing grupul, ai cărui membri îşi extind clandestinitatea în... cîrciumile unde intră fără uniformă, cîteodată grimaţi, cu mustăţi false, ca să pară conspirativi. Escapade burleşti, sfîrşite tragic. Costică, fratele cel mai mic al poetului, fuge de acasă împreună cu un prieten, Goian, la Constanţa, ambii mînaţi de ideea marii aventuri. Isprăvind banii luaţi de Costică prin tertip de la „tataia", şi neîndurînd munca de hamal pe care o făceau, Goian se sinucide. Tovarăşul său, aciuat ca învăţător suplinitor într-o comună din preajma portului, va reveni la Bacău, la cîţiva ani de la păţanie. În ce-l priveşte pe Bacovia, el arborează rezerva caracteristică. Deznodămîntul macabru al tentativei, comentat în oraş şi frămîntat mult timp în familie, nu-l zguduie prea tare şi nu-l face să taie legăturile cu grupul pretinşilor subversivi. Aceştia, descurajaţi în intenţiile lor rebele, îşi limitează treptat neastîmpărul la schimburi de „idei", lecturi, proiecte confuze de viitor şi divertismente băieţeşti, la care Bacovia cîntă la vioară şi, mai rar, declamă, din versurile altora. Pentru ca un eveniment să-l răscolească, e nevoie de timp. Metabolismul lui sufletesc este lent, precaut, activat mai curînd de impresii difuze şi repetate decît prin comoţii de mare amplitudine şi cu descărcare promptă. Spre deosebire însă de fraţi şi amici, a căror pasiune politică s-a stins ca focul de paie, „sămînţa roşie" prinde rădăcini definitive în sufletul lui.

Iorgu este aceeaşi apariţie stranie, lunară, la sindrofiile de familie, unde se dansează şi se face muzică. Poetul nu dispreţuieşte, din contra, îi place balansul perechilor, cu înlănţuirile şi despărţirile lor reglementate. Dansînd rar, stă de obicei lîngă uşă sau lîngă perete, în picioare, ori se aşează în fotoliul din colţ, de unde, cuprinzînd cu vederea salonul, topeşte cu închipuirea cuplurile în „ceţurile albe" de „pe-ntinsele cărări" ale unui „spaţiu infinit, de o tristeţe armonioasă", ori, decupînd din ansamblu o siluetă feminină blondă şi eterică, o învesteşte cu propriile turmentaţii. Dansul favorit este valsul, şi ritmurile convenabile sînt cele învăluitoare, tandru dureroase. La epoca primelor „flirturi", tînărul nu cutează nici unul. Întîia idilă s-a produs în afara acestor reuniuni. În drum spre liceu, întîlnind aproape zilnic o elevă de la şcoala profesională, schimbă cu ea căutături furişe şi semne de simpatie de pe un trotuar pe altul. A doua idilă, ceva mai pronunţată, consemnează sărutarea, de către fecioară, a trandafirului strecurat de tînăr în îmbulzeală, la manejul ritual al familiilor din grădina publică. Amorezii, complici de la distanţă, aranjează un *rendez-vous*. Noua Julietă dispăru însă fără explicaţii, înainte ca acesta să fi avut loc. Fata, va afla întîmplător şi tîrziu dezolatul, se măritase între timp la Roman. Şi episoadele acestea, nule la alţii, sînt semnificative pentru Bacovia. Liceanul avea la data aceea (1900) şasesprezece ani. Pînă la întîlnirea cu Agatha Grigorescu, va cunoaşte amoruri asemănătoare, curmate monstruos de prematur[1], în sta-

[1] Un ecou tîrziu al unuia din ele să fie poezia *Ebreia ?* : „Ebreie, / Plîngînd te-ai dus de-aicea peste mări, / Şi te-a cuprins pe veci cu depărtări, / America... / Ebreie,/ De dorul ţării noastre, de alean / Tu mori, plîngînd, privind peste ocean / Eu gem, în vechiul continent..."

diul preliminar al întîlnirilor fugare, pe stradă, şi al promisiunilor nedeclarate. Nu numai împlinirea, dar şi expierea sentimentelor pune probleme insolubile poetului, ale cărui inhibiţii îşi aliază împrejurările pentru ca aspiraţia să nu poată înflori. Exigenţele carnale, compromise în ochii lui de experinţele tarifate, îi inspiră o spaimă amestecată cu repulsie fizică şi dispreţ moral. Colegii, uimiţi de atîta reticenţă la vremea bravurilor, i-au ticluit o farsă la care el a răspuns cu o violenţă pudică concludentă. La sugestia unuia din ei, viitor profesor de matematici la liceul comercial, a fost tocmită „franţuzoaica" dintr-un soi de local deocheat, ca să-l provoace, aşezîndu-i-se pe genunchi. Asaltatul, lepădîndu-se de ispită cu bruscheţe, a smuls femeii o exclamaţie care a făcut repede ocolul tîrgului : „*Mais c'est un ours, voyons !*" Eşecurile sentimentale şi brutalitatea simţurilor l-au făcut să întîmpine de la început dragostea cu o suspiciune marcată de un surîs de ironie amară, sugerînd o cunoaştere blazată, ce nu îşi menajează nici o surpriză. Îngrădirea artificială a erosului, alungarea şi rechemarea lui, transfigurarea pînă la adoraţie şi detestarea pînă la oroare a femeii acuză o atitudine ambivalentă, de atracţie şi respingere. Zidind un „ideal" erotic din materialele unei sensibilităţi contradictorii, balansat între impulsuri aprige şi sublimări suave, masculinitatea poetului se va retrage periodic în faţa „feminităţii" lui, care, prezentă din copilărie, cînd dezmierda ore în şir păpuşa uneia dintre surori, se va manifesta şi sub alte forme. Aşa cum în familie se delecta cu priveliştea fastuoasă a veştmintelor de mătasă grea, căzînd în falduri bogate, ale mamei şi vizitatoarelor ei, ori cu aceea a rochiilor evanescente, de voal, ale surorilor, în casa lui îi va plăcea să-şi vadă soţia elegant îmbrăcată şi, poate, sub influenţa lecturilor simboliste şi a lui Macedonski, va arbora el însuşi inele. Alternanţa de impulsuri se recunoaşte şi în desenele de pe caietele sau blok-notesurile în care îşi înseamnă versurile. Numeroase profiluri de femei încoronează cînd trupuri revărsate, aproape rubensiene şi pe jumătate

1876-1957

despuiate, gata să se repeadă asupra bărbatului, cînd siluete botticelliene, impregnate de tînjeală, de „morbidezza".

Complexul erotic a fost adîncit şi prin comportarea femeilor din familie. Mama, prin dragostea abuzivă şi panica continuă cu privire la sănătatea fiului, în loc să-i favorizeze afirmarea bărbăţiei, creşterea responsabilităţii şi iniţiativei, îi întăreşte teama de instincte, de pasiuni şi, în perspectivă, de maturizare. Neîncrederea lui în lume şi viaţă, sporită pînă la aprehensiunea existenţei, ca pantă irezistibilă spre ratare, descompunere şi moarte, a fost încurajată deci tocmai de aceea care voia să-l vadă fericit. Nu cumva absenţa mamei din poezia lui Bacovia se explică prin aceea că artistul i-a simţit contribuţia la destinul său? În ce priveşte surorile, mai ales Virginia stătea, ca şi el, închisă în casă, împărţindu-şi timpul între orele de şcoală, de clavir, şi ceasurile goale de la fereastra cu gratii dinspre stradă. Ajutînd fratelui să-şi prepare lecţiile, îi accentuase dependenţa faţă de mediul familial, şi prin propria ei prezenţă îi agravează senzaţia de paralizie vitală. În succesele la învăţătură ale Elenei, mai mică cu doi ani decît el, îşi citea înfrîngerile şcolare, augurînd eşecuri mai grave, iar în orele de melancolie ale Virginiei, poate unul din modelele femeilor isterizate din poezia sa, îşi bănuie „nevroza". Iată cum, în liceu, cel dintîi teren de măsurare cu lumea şi de încercare a aptitudinilor, în epoca iubirilor caste, dar şi a primelor furtuni erotice, Bacovia cunoaşte dificultatea de a fi.

În tot cursul superior, orele de program sînt pentru Gheorghe Vasiliu o corvoadă, examenele, un spectru, profesorii nişte temniceri şi întregul sistem de învăţămînt, un aparat de rafinată tortură. Făcînd faţă din ce în ce mai puţin onorabilă obligaţiilor şcolare, captivul în uniformă se simte încolţit în singurul for, pînă atunci protejat, al insului, şi anume în plăcerea de a cunoaşte. Recursul la ajutorul Elenei devine o necesitate subiectivă, tot aşa ca şi tragerile la fit prin lungi plimbări în afara oraşului, pe malul Bistriţei, sau fuga „pe loc", în

plină clasă, adică absenţele lăuntrice. Iorgu absolvă în chinuri liceul (media 6,63) şi, în 1903, bacalaureatul. Cu ce sentiment ? Scăpat anevoie din caznele unei instituţii pe care se va răzbuna prin vestita poezie *Liceu*[1], refuză să se gîndească la o carieră. Nu se poate zice însă că aşteaptă cu indiferenţă viitorul, ceea ce ar fi fost poate un semn de tărie morală, de stăpînire de sine, ci cu o dispoziţie confuză de vagă speranţă şi abulie, de abandonare a soartei sale în mîinile altora, respectiv ale familiei. Să fi hrănit încă din acel moment o obscură certitudine în „steaua" lui de poet ? Chiar dacă lucrurile ar fi stat astfel, Bacovia ştia prea bine că, întrucît poezia nu reprezintă o profesiune remunerativă, el avea nevoie de o îndeletnicire paralelă cît de puţin rentabilă. Poate că, mînat de un astfel de gînd, a acceptat sugestia tatălui de a intra la şcoala militară (Iaşi, 1899). Că, de la primele contacte cu disciplina cazonă s-a întors acasă, este de la sine înţeles. Orice ipoteze s-ar emite asupra intenţiilor sale, e cert că Gheorghe Vasiliu se înscrie fără convingere la Facultatea de drept din capitală.

MACEDONSKI ŞI BACOVIA : PRINŢUL ŞI PROLETARUL SIMBOLIŞTILOR

Bucureştiul primeşte în toamna lui 1903 un oaspete ce ar fi putut fi cu greu remarcat. Slab la trup, uşor adus de spate şi îngust în umeri, strecurîndu-se grăbit,

[1] Citînd această poezie, avea să spună Bacovia, ministrul Instrucţiunii însuşi, Haret, ar fi declarat : *„Iată, cel mai sigur document !* Şi se ştie ce avînt au luat apoi reformele noastre şcolare" (vezi interviul amintit din „Vremea").

şi fără zgomot prin mulţimea peste care ochii lui mari, de un albastru acvatic, oceanic, alunecă uşor, ca peste o imensă suprafaţă goală, tot aşa cum, la cursuri, se înalţă din caiete ca să cuprindă circular aula, Gheorghe Vasiliu pare, cum se vrea, un anonim. Departe de ambiţia cuceritorilor balzacieni de capitale, tînărul acesta nelumit, cu întipărirea unei mîhniri universale pe faţa lui emaciată, prelungă, înrămată de un păr castaniu abundent, sugerează de îndată pe învinsul predestinat din literatura lui Sadoveanu, Brătescu-Voineşti, Bassarabescu. Veşnic ezitant, apatic, defetist din principiu, Bacovia este însă conştient de identitatea lui poetică? Iniţial, între poet şi om a existat o incomunicabilitate. Ca licean, se ferea de indiscreţii. Dacă colegul Grigore Tăbăcaru şi amicul politic Kraus ştiau că scrie versuri, în familie numai Elena obţinuse, pentru scurt timp, privilegiul de a-i asculta sau citi poeziile pe care, spre deosebire de muzică ori desen, le considera o activitate neavuabilă. Dorinţa de afirmare fiind mai puternică, încredinţase totuşi o poezie unui prieten al familiei Jean Jinga, în speranţa că acesta, cunoscut al lui Macedonski, o va preda poetului adorat de la primele volume[1]. Inspiraţie fericită. Poezia *Şi toate,* iscălită George a apărut mai repede decît se aştepta[2], patronul „Literatorului" trimiţînd prin acelaşi sol cuvinte de preţuire. De aceea, cînd, în primul an de facultate la Bucureşti, Bacovia se înfăţişează înaintea tronului din Calea Dorobanţilor şi îşi citeşte versurile, Macedonski îl întîmpină familiar şi cu un entuziasm ce va culmina, la apariţia „Plumbului", cu o epigramă omagială[3]: „Poete, — acum, pe frunte/Porţi mîndre foi de laur./ Căci singur, pînă astăzi, / Din *Plumb* făcut-ai aur..." În templu macedonskian, Bacovia citeşte, între alte poezii *Plumb* şi *Nervi de toamnă.* Asistenţa, compusă din

---

[1] „Bronzes" (1895) „Excelsior" (1897), „Cartea de aur" (1899).

[2] „Literatorul", Buc. XX (1899), nr. 3, martie 20, p. 3.

[3] „Epigrama mi-a făcut-o la Bucureşti, în berăria Jubileum, în 1916, îndată după apariţia volumului «Plumb»" (conf. interviului. din „Vremea").

Tudor Arghezi (Ion Theo), Minulescu, Stamatiad, Adrian Maniu, a ratificat verdictul pontifului, care — consideraţie supremă — i-a declamat textele pe care autorul le rostise cu vocea lui stinsă[1]. Proaspătă de fiecare dată, afecţiunea lui Macedonski nu va scădea nici după ce „cel mai drag dintre poeţii tineri" se va retrage la Bacău. În 1915, mentorul, la curent cu boala şi stagiul sanatorial al tînărului, va face un drum anume la Bacău, ca să-l vadă, lăsîndu-i, la despărţire, o fotografie cu dedicaţie către „marele Bacovia". La întoarcerea în Bucureşti, Macedonski va redacta un panegiric mirobolant, menit să smulgă opiniei publice compasiunea pentru noua jertfă a artei[2]. Numărat, potrivit practicii simboliştilor francezi, printre prinţii poeziei, socotit superior lui Verlaine şi comparat pentru bizarerie cu Mallarmé (! !), uns ca „strălucit poet de excepţie în literatura română", Bacovia este inundat de o duioşie mai mult paternă decît fraternă, şi de aceea apăsătoare : „Bietul şi scumpul Bacovia ! L-am întîlnit deunăzi. Cum l-au schimbat aceşti 13 ani ce au curs

---

[1] Aurel Savela a evocat, sub pseudonimul Lambert, într-un articol intitulat „Un poet al nervilor, Bacovia", silueta poetului în cenaclul de pe Calea Dorobanţi : „Un omulet de 22-23 ani, o figură fină (...) ai cărui ochi mari, albaştri, aveau străluciri magnetice. El purta plete blonde, iar mişcările, atitudinile lui remarcau o timiditate de provincial (...) care nu dădea de bănuit că în capul acela frumos (...) scînteiază aptitudini artistice", („Cronica Moldovei", nr. 10-11-12, ian-febr. 1916).

[2] În revista girată de Pavel Macedonski, „Românul literar" avea Bacovia să publice în 1906 poeziile *Cuptor* (nr. 7-11, febr. 12, p. 67, cu titlul *Iulie*, *Vals de toamnă* (nr. 17, apr. 23, p. 218-219), *Matinală* (nr. 20, mai 14, p. 334), *Panoramă* (nr. 23, iunie 4, p. 398), *Decembrie* (nr. 19, nov. 19, p. 255-256), *Nevroză* (nr. 22-23, dec. 25-29, p. 304), iar în 1907 : *Sonet* (nr. 1, ian. 7, p. 9, *Pulvis* (nr. 8, mart. 11, p. 111), *Ploaă* (nr. 10, mart. 25, p. 148-149), *Note de toamnă* (nr. 32, dec. 24, p. 474-475 ; în 1908 : *Amurg* (nr. 3, ian. 28, p. 46, sub titlul *Strigoii)* ; în 1912 : *Poemă în oglindă*, nr. 1 (seria nouă), iun. 1, p. 2).

de cînd nu era decît un copil! E în viaţă încă, e adevărat, dar cîtă nepăsare dureroasă e în el şi, pe lîngă aceasta, acum nu mai e decît o sărmană umbră!" [1]

Publicarea în nişte efemeride de provincie[2] care, nu îi puteau aduce notorietate, fusese o primă de încurajare prea mică chiar pentru modestia colaboratorului lor de la distanţă. În schimb, sufragiul lui Macedonski, a reprezentat girul suprem, rîvnit din adolescenţă[3]. Durabil, prestigiul artistic al lui Macedonski alia, pentru Bacovia, calităţi divergente : alături de generozitate, un orgoliu inocent tiranic şi fantast pînă la automistificare. Bacovia, impermeabil la verbul cu fosforescenţe uneori îndoielnice, al Inspiratului, nu putea fi domesticit, convertit în adulator de casă. Oricît l-ar fi încîntat aprecierea amfitrionului, elogiile acestuia, împărţite o dată cu strassurile, în chip bombastic şi nediscriminat, puneau în gardă rezerva oratorului şi circumspecţia lui

[1] „Făclia" an. I, 1916, nr. 7/1 ian., p. 57, unde apăreau şi poeziile lui Bacovia *Amurg* şi *Decor*.

[2] „Arta" din Iaşi, revista poetului I.M. Raşcu. Aici îi apar : *Toamnă* („Răsună din margini de tîrg"), *Melancolie* (1903), Pastel („Buciumă toamna"), *Moină, Ego, Nocturnă, Alean, Amurg violet*, o altă *Toamnă* (sub titlul *Mister*, în care lipseşte primul vers : „Clavirele plîng în oraş"), *Trudit, Decor, Amurg, Aiurea, Epitaf*, şi un alt *Amurg* („Trec corbii, — ah, corbii") (1904) ; *Freamătul* din Bîrlad unde i se publică : *Tu ai murit* (1912) şi „Absolutio", Iaşi, 1913-1916, avînd ca animator pe I. Ludo, care îi tipăreşte poeziile *Nevroză* şi *Plumb de iarnă* (1914) ş.a.m.d.

[3] La şaisprezece ani, Gheorghe Vasiliu şi-a celebrat idolul printr-un portret executat copilăreşte pe verso-ul copertei unui exemplar autografiat din *Excelsior*, împrumutat de la Jinga, Bacovia păstrînd obiceiul de a-i schiţa pe artiştii preferaţi dintr-un domeniu sau altul, cu o peniţă caricaturală (excepţie face Eminescu, tratat grav, pe foi de desen şi pe filele aceloraşi carnete lineate aritmetic, în care îşi însemna versurile), a conturat capul lui Macedonski, alături de profilul lui Tradem, Săulescu, Petică, Luchian. Ultima oară, hramul începuturilor sale figurează într-un desen aparte, datat 1953-1954, şi trasat cu siguranţă, expresivă, într-o manieră apropiată de aceea a lui Iser, Tonitza, Şirato, din epoca premergătoare întîiului război mondial.

față de atențiile excesive. Bacovia, mîndru dar nu vanitos, candid dar nu naiv, era, ca și Macedonski, acaparat de sine. Cuprinzînd un termen comun, obsesia eului propriu, chimia lor sufletească se organiza însă în formule incompatibile. Bacovia, intravertit și îndoit de el, năzuia spre anularea persoanei sale, Macedonski, extravertit și plin de sine, tindea spre hipertrofiere[1]. În al doilea rînd, lipsit de mentalitate cenaclistă, era refractar docilității extatice a ucenicilor de școală literară. De aceea și în raporturile cu simbolismul el se considera un simpatizant de departe, și nu un membru înregimentat, cu „legitimație'" și frecvență. Pentru toate aceste rațiuni, contactele cu cenaclul au fost numerabile, iar cele personale cu Macedonski s-au rezumat la cîteva rendez-vous-uri în oraș, la cafeneaua „Kübler" sau la „Imperial", unde Bacovia l-a cunoscut și pe Bogdan-Pitești, mecena în a cărui „Seara" va publica versuri[2]. Rărirea vizitelor și desprinderea de mentor vor fi fost stimulate și de un motiv mai adînc, venit din conștiința de sine a artistului care nu admite nici o formă de insubordonare. Pășind pe poarta masivă de fier forjat a casei magului, poetul intra nu ca veleitar, ci ca autorul unui manuscris constituit „Plumb", și al unuia definitivat în mare parte, „Scîntei galbene". În acest caz, cum se face că Bacovia nu numai că nu urmărește și nu va urmări a-și cîștiga existenta din scris, dar nici nu se comportă și nu se va comporta decît rareori ca „autor" ? A trăi din literatură, cu atît mai mult din poezie, era o utopie pentru oricare dintre scriitorii timpului, mai toți recurgînd la serviciile unei meserii secunde, cel mai adesea gazetăria, prost

---

[1] Lui Macedonski... „îi plăcea să pozeze, altfel era om bun. Ca un veritabil maharajah ne împărțea inele cu pietre nestemate. Nu era vina lui dacă, din nefericire, aceste pietre erau mai totdeauna false..." (conf. interviului acordat lui I. Valerian, „Viața literară" V, nr. 132, 1 nov. 1930, p. 1-2).

[2] *Poemă în oglindă*, *Amurg de iarnă*: sub titlul *Plumb de iarnă*, *Nervi de toamnă*, *Amurg de toamnă*, *Romanță*, *Nocturnă*, etc. (1914). *Nocturnă*, (1914).

remunerată, capricioasă, generatoare de răzvrătiri în genunchi. Jurnalistica, însă, pentru Bacovia, pasionat cititor de ziare, urmărit de ele și în versuri („Erau ziare, evenimente / de vremuri grave..."), era impracticabilă. Poetul, articlier dificil, nu avea forța supunerii la cea mai elementară normă a profesiunii, periodicitatea scrisului. Ciudat este că însăși conștiința sa de scriitor, în sensul profesional, este atît de ștearsă în acești ani, încît poetul va încerca să-și publice *Plumb* abia peste un deceniu. Se va spune că trăsătura nu-l singularizează, invocîndu-se precedentul eminescian sau cazul lui Arghezi. Nepăsarea lui Bacovia față de soarta poeziei sale, mai aproape de atitudinea lui Eminescu decît de aceea a lui Arghezi, derivă din relativa înstrăinare a poetului față de partea socială a insului său. A fi scriitor înseamnă pentru el a umple un rol, care, deși asumat prin proprie alegere, impune un lanț de constrîngeri și, finalmente, o denaturare a vocației. În înțelegerea sa, poezia este un act de viață ce și-ar ucide autenticitatea prin transformarea într-un act public, certificat de o societate cu care nu voia să aibă de-a face. Bacovia, refuzînd institutionalizarea sa ca artist, chiar sub forma participării la viața propriei tagme, trage consecințele conduitei sale: după cum poetul părăsește cenaclul macedonskian, după cum nu va stărui nici în cercul revistei „Viața nouă"[1], studentul abandonează și facultatea. După ce absolvise o serie de examene, căzuse la dreptul penal, materie decisivă, dar prin excelență mecanică, solicitînd sforțări sistematice, de care el, dotat cu o memorie esențial senzorială, capabilă de fixații de scurtă durată în jurul unor interese afective, nu enciclopedice, avea groază din liceu. La facultate se împăca mai curînd cu disciplinele auxiliare, sociologia și eco-

[1] În evocarea publicației simboliste („Revista «Viața nouă» și cercul ei") E. Speranția spune că abia a întrezărit silueta acestui tînăr „în genere tăcut, închis", „mai volubil în cerc restrîns" decît în societate, care „avea să se retragă foarte repede din grup"; „Steaua", VI, nr. 9, 1964.

nomia politică, ce trezeau în el amintiri din lecturile socialiste. Restul cursurilor, frecvența obligatorie, drumurile parcurse de două ori pe zi, îngroșînd silnicia universității, îl abăteau de la libertatea lui fără obiect, populată cu zăboviri la cafenea sau la cîrciumă, de unde putea contempla o lume inaccesibilă prin eleganță și risipă, sau cu vagabondări pe străzi. Spectacolul social al capitalei, în care regăsește, agravate, contrastele de clasă ale provinciei, îl purtau — ca și la Bacău — spre „cartierele democrate", spre cei care, ca și el, se simțeau oprimați, disprețuiți, excluși. Nu căuta studenți sau poeți de aceeași condiție și, eventual, cu aceleași gusturi artistice, ci figuri complet străine, afine prin obscuritate socială, muncă umilă, și visuri de răzvrătire.

BACOVIA ȘI NECULUȚĂ: SOLITARUL ȘI PROLETARUL ROMANTIC

Instinctul, mai mult decît întîmplarea, l-a făcut astfel să descopere în Pasajul Român de pe Calea Victoriei, unde se afla un mic birt la care lua masa, cizmăria lui Teodor Neculuță. Vizitele la poetul proletar îl ademenesc de la un moment dat mai tare decît cele de la cenaclu : din îndemnurile meșterului, proferate de pe trepiedul de lucru, Bacovia participă la cîteva întruniri la clubul socialist și la o demonstrație de 1 Mai[1]. La un miting din sala Dacia a avut chiar o

[1] Amintirea acestor demonstrații se găsește în poezia *Arminden*, apărută în „Stanțe burgheze", în 1946: „Plăceri/De-o zi de sărbătoare, Voioase vechi moravuri... / Spre cîmp se duce / Și dumbrave / Eroua lume muncitoare".

aventură. Cît pe-aci să fie arestat, a scăpat grație facultăților lui gimnastice. Convorbirile cu Neculuță și amestecul în acțiunile de masă sînt trăite intens exact atîta timp cît dăinuie curiozitatea, cît îi spun ceva nou, și nu amenință a-i încălca disponibilitatea interioară. Întoarcerea la Bacău se datorează impasului universitar, dificultăților materiale și primelor simptome neurotice? Handicapul financiar nu trebuie exagerat, căci cei șaizeci de lei lunar primiți de acasă acopereau nevoile unui student chibzuit. Fratele său Eugen, sosit la București ca să se înscrie la aceeași facultate, în toamna anului în care el o părăsea (1906), nu primea mai mult, cu toate că pretențiile lui față de viață erau totuși mai mari decît ale lui Iorgu. Admițînd că privațiunile ar fi fost stingheritoare, ele nu erau de nedepășit printr-o încleștare curajoasă cu cotidianul. Cît despre anul de studenție pierdut, acesta putea fi recuperat și zdruncinul nervos biruit printr-o odihnă supravegheată de familie. Ceea ce se va și produce în primăvara lui 1906, cînd poetul, sosit în vacanță acasă, se va simți la capătul ei revigorat fizicește. Atunci de unde criza de melancolie ce-l invadează, luînd forme morbide? La el, adversitățile se supradimensionează și perspectiva înfruntărilor îl face să fugă de cîmpul de bătălie, să se replieze în sine. Nevroza care îl amenință acum direct este reacția extremă, nu numai specifică unui organism neacomodabil la o societate indiferentă la sensibilitate, dar vrăjmașă propriei vitalități. Boala îl pîndea din prima tinerețe, caracterizată de același gen de răspunsuri date problemelor vieții. Versurile pe care i le citise lui Macedonski și cu care venise în București, le cuprindea în termeni expresivi fie în titlu *(Nervi de toamnă)*, fie în context. Bacovia la 25 de ani este Bacovia la 16 și 18 ani. De aceea, în esență, capitala nu l-a modificat pe provincial, l-a întărit în frica lui originară de lume. El se întoarce la Bacău cu sentimentul de a fi epuizat, în esență, cunoașterea vieții; Bucureștiul a fost însă util convingerilor sale generale. Conștiința antagonismelor societății și intuiția

declinului ei au devenit aici certitudine, element de concepţie de viaţă, năzuinţele sociale din adolescenţă s-au cristalizat în întîlnirile cu mediile muncitoreşti şi socialiste, după cum contactele cu cenaclul macedonskian l-au confirmat în certitudinile chemării sale poetice.

La Bacău, unde familia se mutase între timp pe strada Liceului, în casa cumpărată de tatăl său care, sub presiunea vîrstei şi a bolii, cedase băcănia contra unui procent din cifra vînzărilor, poetul stă numai un an. An de tentative artistice. Afară că revizuieşte poeziile în lucru, Bacovia atacă poemul în proză, gen inaugurat de Baudelaire, dar, probabil, consacrat prin replicile modeste ale lui Tradem, şi în care se exercită, cam în aceeaşi vreme, un Adrian Maniu şi Emil Isac. Paginile compuse acum vor fi completate cu alte „creioane" după război şi reunite în volum sub titlul „Bucăţi de noapte" (1926).

CU OCHII ALTORA

Migraţia la Iaşi, propusă de familie în vederea reluării studiilor, are loc în toamna lui 1907. Oraşul fusese ales fiindcă aici condiţiile de învăţămînt erau mai convenabile decît la Bucureşti. Neconstrîns să frecventeze regulat şi să-şi treacă examenele „în pachet", Bacovia îşi simte crescînd senzaţia unei libertăţi aproape voioase. Legalizată şi petrecută în ambianţa „dulce" moldovenească, boemia scoate la iveală gusturi de frondă şi mistificare surprinzătoare pentru „ceata prietenilor" cu care se adunau „de multe ori

într-o bojdeucă din mahalalele Iaşilor, pentru a citi versuri, a fuma ţigări şi a clădi castele, cum nu s-au ridicat niciodată, nici măcar în Spania"[1]. Aşa l-a cunoscut şi poetul şi profesorul I.M. Raşcu, evocatorul cîtorva scene în care apare un Bacovia imprevizibil. Una din ele a avut loc chiar în prima lor întîlnire, mijlocită de un oarecare Agopus. Acesta divulgase directorului revistei *Versuri şi proză*, care-l preţuia pe poetul şi colaboratorul său Bacovia,[2] că acesta este una şi aceeaşi persoană cu studentul Gh. Vasiliu, trăitor în preajma lor de aproape patru ani, îi transmite secretul. I.M. Raşcu, neîncrezător, urcă împreună cu micul grup din jurul publicaţiei (M. Bantaş, Gh. Savu, C. Doboş şi Pan Halippa), sub călăuzirea lui Agopus, în uliţa din mahalaua Podul Bahluiului, unde, pe la începutul primăverii ultimului său an ieşean, Bacovia îşi fixase reşedinţa.[3] Interiorul camerei „părea desprins din decorul Singurătăţii lui Eminescu : pereţii afumaţi, covoraşe de culori şterse, un pat de lemn şi o masă ovală, susţinută la mijloc de un picior gros, dat la strung, şi acoperită de o pînză de ochiuri de aţă şi cu franjuri pe margini. O lampă de gaz, cu abajur afumat... Prototipul odăilor pentru studenţi săraci, de care erau pline mahalalele Ieşilor." Gazda, neprevenită, i-a primit fără ceremonii, cu o nelipsită carafă de vin şi, la puţin timp de la sosire, luîndu-şi vioara, le-a cîntat, pe arii anunţate ca originale, poezii din Ştefan Petică:

A fost odată-un prinţ vestit
Cu ochii mari şi faţa blîndă...

Florile roşii muriră,
Flori de gherghină în vînt...

---

[1] Vezi interviul acordat lui I. Valerian, în „Viaţa Literară".

[2] În 1914, într-un articol din „Opinia", ziarul local, I. M. Raşcu va vorbi despre Bacovia ca despre „un mare artist".

[3] Vezi şi amintirile lui N. Ţintă, reproduse de Agatha Grigorescu-Bacovia, pp. 70-73.

și din propria producție :

Aurora violetă
Plouă rouă de culori...

În realitate, a constatat ulterior povestitorul, una din melodii aparținea lui Händel și făcea parte din repertoriul străvechi al organiștilor din bisericile catolice, iar alta era o veche arie ebraică. Bacovia, captivat de propriile sunete, și-a galvanizat musafirii. În momentul cînd solistul, în completarea seratei muzicale improvizate, a trecut la un joc popular, ei au țîșnit de pe scaune și au prins să salte mai mult sau mai puțin în tact. Frenezia dansului a atras de dincolo de ușă pe proprietăreasă și pe una din rudele ei. Senzația a fost că animatorul fără voie al petrecerii, lăsîndu-și arcușul în mîna altuia, a intrat și el în dans, prinzînd de mijloc cînd pe una, cînd pe alta dintre partenere, de altfel cam voluminoase. Petrecerea, spartă de o galanterie prea stăruitoare din partea unui conviv, a continuat tinerește pe străzi, unde alaiul, inclusiv poetul nostru, a tîrît, spre scandalul agenților de serviciu, o imensă ladă de gunoi. Tipice sînt însă momentele de exuberanță în doi. Poetul este surprins de cîteva ori în companii stranii, rareori convenite, de obicei provocate în sensul că era luat din casă ori de pe stradă și antrenat în localuri, fără să fie, e drept, nevoie de mari insistențe. „Discuțiile" ce urmau, muiate din belșug în vin sau, mai rar, în bere, decurgeau haotic, în principiu în jurul poeziei și condiției ei, cu pauze lungi, într-o liniște șușotitoare, întreruptă prin ridicări de ton, exclamații și intervenții scurte și nebuloase, însoțite de gesturi desperecheate, din partea poetului. Aleșii lui de pahar erau chipuri lăturalnice din mediile literare ieșene, cutreierate, ca oriunde, de maniaci, sîcîitori sau pașnici, bătînd coridoarele revistelor sau gazetelor, în căutarea unui colț de pagină indulgent. În tovărășia fluturilor de redacție, Bacovia se simțea excelent, nu datorită elogiilor revărsate asupră-i, ci pentru că aceia trăiau, ca și el, la limita de jos a vie-

ţii. De unde încrederea, chiar preţuirea acordată prin asocierea la masă, primirea fără restricţii la domiciliu şi familiarizare cu elucubraţiile lor rimate. I.M. Raşcu, dînd peste Bacovia într-o cîrciumă, l-a auzit recitînd versurile comeseanului, un biet senil, Eustaţie Calogneanu, autor al unui volum de versuri („Necunoscuta"). ridiculizate într-o notiţă de presă, amuzantă la vremea ei. Ba, din dorinţa de a oferi o satisfacţie publică nefericitului coleg, sau pentru a-şi manifesta dispreţul faţă de consumatorii din jur, Bacovia şi-a înălţat ostentativ glasul la declamarea unei poezii involuntar parodice : „«Hai, să zicem acum Scrumbia !» — Hai, replică fericit autorul. Şi amîndoi începură, cu glas domol, să înşire versuri, care păreau că trezesc rezonanţe tainice şi răscolitoare. Într-un anumit moment, ambii, ca de convenţă, ridicară intempestiv glasul şi strigară emfatic : «Cînd dintr-o dată, o scrumbie», acompaniind versul, decisiv, se vede (şi unicul de care-mi amintesc, din întreaga bucată), cu o formidabilă lovitură de pumn trîntită pe masă, ale cărei pahare zornăind săltară de pe locurile lor, ameninţînd o clipă să se spargă, şi poezia continuă pînă la sfîrşitul ei, expusă din nou cu glasuri mai potolite. Cînd, fericiţi, recitatorii au lansat ultimul vers, noi am început a aplauda şi a striga bis. Cei doi interpreţi nu s-au lăsat rugaţi şi au repetat numărul ... "[1] Nu altfel i-a apărut Bacovia lui Cezar Petrescu, introdus de un prieten în aceeaşi locuinţă ieşeană, într-una din serile în care aceasta era invadată de „confraţi" : „Ce legături îi adusese acolo ? Prin ce fracmasonerie tainică se adunase atîţia, stranii şi hirsuţi, cu obrajii scofîlciţi, cu ochii luminaţi, cu frunţile devastate, cu veşmintele lor din alt veac ? Ce nu s-a citit în seara aceea ? Versuri cu răsunete de zale şi de salbe ; Cleopatra şi Heliogabal ; Cresus şi Isacar ; (...) Semiramis şi Seherezada ; (...) sicomori şi cipri ; haşiş şi absint ; (...) şi femei cu ochi de lynx, cu glesne de antilopă (...) cu iubiri — dar cine mai poate spune cu ce fatale iubiri ? (...) Tot vocabularul Parnasului, al

[1] Amintiri şi medalioane literare, p. 55 şi urm.

simbolismului (...), toate vocalele colorate (...) detunau în cămăruța aceea cu pereții coșcoviți și cu grinzi afumate"[1]. Sincer sau simulînd entuziasmul, Bacovia, nu începe discuție, era lipsit de gînduri crude. Ar fi însemnat să-și bată joc de sine, ironizînd un camarad de suferință. Fraternizarea cu pseudo-poeții, cu artiști diletanți sau ratați, cu profesioniștii tarafurilor și cerșetorii cu armonică sau caterincă, era, mai ales în perioada încă juvenilă, atîtată cîteodată de plăcerea aruncării de bobîrnace opiniei publice.

Sentimentalismul său lucid se colora atunci cu un umor amar, vrîstat, cum constată naratorul, de o notă de bizarerie. „Ce enervare feminină", a rostit odată, în plină mulțime, pe stradă, și vorba s-a răspîndit în tot Iașul, stîrnind rumoare în jurul personajului său. Altă dată întorcîndu-se noaptea de la cîrciumă împreună cu I. M. Rașcu, a început să-și recite sonetul :

E-o noapte udă, grea, te-nneci afară.
Prin ceață-obosite, roșii fără zare
Ard afumate, triste felinare ...

Apoi, cu pași de-o nostimă măsură :
Prin întuneric bîjbîiesc prin casă,
Și cad, recad, și nu mai tac din gură.

Apoi, ajungînd la ușa casei, Bacovia caută mai întîi cheia, apoi și mai îndelung broasca în care s-o introducă și deodată, oprindu-se din atentele-i investigații, întoarse capul spre casa de peste drum de a sa și începu să vocifereze cavernos : „«Morga ! Morga» ! Nimeni nu trecea la ora aceea pe ulița sonoră și macabră ce urca în ușoară pantă : aceasta m-a încurajat să-i dau și de astă dată replica, pe care o credeam, se vede, adecvată ambianței și surescitării amîndurora. Și

[1] Vezi „Gîndirea", Cluj, II, 7 (5 decembrie 1923), pp. 161-162.

atunci i-am silabisit şi mai cavernos, la ureche, două din stihurile lui :

Sînt cîţiva morţi în oraş, iubito,
Şi-ncet cadavrele se descompun.

Dar poetul rămase agăţat de acelaşi refren funebru, pe care-l repeta crescendo şi ostentativ : «Morga ! Morga !» Juca pe tragedianul ?" se întreabă însoţitorul. Nu, era sincer copleşit de propria poezie, îşi răspunde acelaşi Raşcu, adăugînd, ca argument pentru spaima de cabotinaj a poetului, greutatea cu care acesta îmbrăca rolul de poet public. În Iaşi, a luat parte la o singură şezătoare, organizată de revista „Versuri şi proză", într-o sală din Piaţa Unirii, după o serie de repetiţii conduse de Mihail Codreanu ca meşter în arta declamaţiei. Cu timbrul lui surd, nu a cucerit simpatia auditorului, din mijlocul căruia un imbecil i-a strigat, în timp ce ieşea indignat din sală :

Nu mai cînta, armonie pribeagă,
Că plîng şi nu ştiu unde mă duc.

Bacovia, neimpresionat de incident şi insucces, şi-a încheiat repertoriul şi, trecînd în spatele scenei, şi-a reluat ţinuta lui indiferentă. Cînd însă revista „Contra versuri", editată, cum arată şi titlul, în scopul bagatelizării cu orice mijloace a publicaţiei lui I. M. Raşcu şi Mihail Codreanu, l-a luat în rîs, s-a simţit jignit de o strofă în care termenul *gri* fusese transformat în *grisă*, varianta moldovenească a lui *griş*. „Cînd le-a citit, colaboratorul nostru, în loc să rîdă împreună cu noi, a devenit mai palid decît era, s-a încruntat, şi, scrîşnind din dinţi, a exclamat cu glasul alterat de emoţie : „Mizerabilii, au aflat că tatăl meu a fost băcan". Interpretare probabil nejustificată, semnalînd însă o fisură în cuirasa nepăsării lui sociale : îi era ruşine, ca poet, nu ca persoană, de meseria prin excelenţă antipatică a tatălui ! Extrem de atent la acurateţea tiparului, Bacovia, în loc să-şi transcrie versurile, le

dicta prietenilor, protesta energic împotriva practicilor lor ortografice. Neadmiţînd devierile de la sensul şi forma poeziilor, la perfectarea cărora trudea ca pentru o ediţie definitivă, se înverşuna şi asupra a ceea ce, privind lucrurile din afară, ar reprezenta o nimica toată. Disputa încinsă în jurul grafiei cuvîntului *gri* din poezia cu acelaşi titlu, apărută laolaltă cu *Plumb* şi *Finis* în cel de-al doilea număr al revistei, a durat ore în şir. Bacovia a acceptat finalmente transcrierea franceză cerută de Raşcu. N-a uitat însă concesia. Afară că, în volum, a restabilit fizionomia dorită (fonetică), peste mai bine de douăzeci de ani, a pomenit caustic de incident : „O întîmplare mai ales îmi aminteşte de Raşcu. Un vers dintr-o poezie a mea suna aşa : «Iar în zarea grea de plumb, Ninge gri». Raşcu mi-a subliniat ultimul cuvînt, adăugînd un *s* (gris), pe motiv că e un galicism sau străinism. Trăgea a profesor de pe atunci. Eu m-am supărat la început. Apoi el m-a convins că-i nepot de francez şi n-am mai zis nimic[1]. Susceptibilul poet şi boem impenitent era însă, în noua lui încercare universitară, preocupt să nu-şi dezamăgească încă o dată familia şi mai ales mama, ambiţionată să dovedească soţului că nu s-a înşelat cu privire la Iorguţ. Ţinînd să nu facă vreun pas fatal, Bacovia a arătat chiar simţ tactic în raporturile cu forurile magistrale. Unul din profesori era A.C. Cuza, campionul naţionalismului şi duşmanul virulent al socialismului pe care-l cultivase în tinereţe. Temîndu-se ca nu cumva profesorul, aflînd că poetul Bacovia este tot una cu studentul Gh. Vasiliu, să-l „trîntească", s-a hotărît să iscălească colaborările la „Versuri şi proză" cu pseudonimul Andoni, întîiul nume al tatălui. Revista, se explica el, mustrat totuşi de neînsemnatul compromis, avea nuanţă socialistă (atribut nu tocmai meritat, după cum arată chiar I.M. Raşcu,

[1] Interviul dat lui I. Valerian în „Viaţa literară" (vezi nota din p. 17). În acelaşi an publică în aceeaşi revistă poeziile *Ebreea, Uitare, Versuri, Note de primăvară, Contrast, Plumb de toamnă, precum şi Poeme în proză* şi fragmente din *Cîntec tîrziu.*

n.n.), şi nu-i plăcea profesorului: „Eu nu împărtăşeam opinia naţionalistă. Eram cu inima dincolo, dar cu examenele dincoace" [1]. Fapt e că Bacovia a izbutit să-şi ia licenţa în drept fără teză, (ba chiar la un nivel satisfăcător, la concursurile finale a obţinut bile roşii), şi să pună capăt unui stagiu universitar abordat tîrziu şi prelungit (la absolvire, avea 30 de ani), s-a înscris în baroul băcăuan şi şi-a luat cartea de avocat, pentru care va achita cotizaţiile timp de zece ani cu regularitate. Bunăvoinţă zadarnică, fiindcă nu a călcat niciodată la Tribunal, în care vedea o instituţie odioasă moralmente şi istovitoare nervos. Nevoia de independenţă pecuniară, chiar în marginile pretenţiilor sale, îl fac să primească însă o slujbă pentru care era tot atît de puţin chemat. În 1912, este numit profesor suplinitor în învăţămîntul primar, întîi la Bacău, apoi într-o comună apropiată de oraş. Nesuportînd nici catedra, intră ca funcţionar (ajutor contabil) în administraţia locală a şcolilor. Umilinţa slujbelor mărunte şi certitudinea imposibilităţii de a satisface orice tip de prestaţie socială, provoacă explozia crizei latente într-un sistem nervos afectat şi de consumul masiv de tutun şi băutură.

„OMUL ÎNCEPUSE SĂ VORBEASCĂ SINGUR"

Accesele de depresiune — sindrom depresiv, s-ar spune azi — îl constrîng să renunţe la tentativa de inserare în viaţa socială şi să rămînă zile întregi în

[1] Vezi interviul citat.

„salonul plin de vise" [1], într-o stare de catalepsie morală, pentru a îngăima monologuri fără noimă, sau spre a zîmbi în acelaşi mod celor din jur. „Tăceri grele, prelungite, stătea zile întregi închis în cameră fără a mai ieşi la masă... Sta culcat pe canapeaua de mătase, cu picioarele în pantofi, cum şedea adeseori cînd îşi recita versurile. Nu-l deranjam niciodată. Într-o zi mi s-a părut că vorbea prea tare. Declama, gesticula ca un artist tragic pe scenă" va comenta mama sa, care, spre deosebire de tatăl, opac la natura exactă a răului („Cine ştie, poate a băut mai mult ceva"), intuieşte gravitatea situaţiei şi face demersuri pentru internare la un sanatoriu din Bucureşti. Îngrijirea acordată, deşi îi deşteaptă o silă de viaţă, de doctori şi doctorii, îi este utilă. La mai puţin de un an de spitalizare, în primăvara lui 1914, se restabileşte. Părăsind patul, poetul se dedica îndeplinirii proiectului, care, stăpînindu-l tot timpul curei, va fi colaborat la întremare: editarea volumului „Plumb."

Încă la Bacău, poetul îşi copiase textele cu grijă pentru lizibilitate şi plăcerea ochiului într-un album legat, cumpărat anume. Pe coperta interioară precizase titlul ("Ego", şi nu „Plumb", adoptat ulterior), genul culegerii „Poezii" şi anul: 1900 (indiciu, inexact, ediţia din 1916 cuprinzînd versuri anterioare datei menţionate). Neîndrăznind să abordeze editorii de suprafaţă, pe bună dreptate, căci nici unul nu şi-ar fi luat riscul de a-l publica, Bacovia aşteaptă intervenţia hazardului, care, pentru o dată de o bunăvoinţă oportună, se incarnase în persoana lui Constantin Banu.

---

[1] Probabil că în această stare a scris Bacovia şi poezia *Altfel*; „Omul începuse să vorbească singur.../Şi totul se mişca în umbre trecătoare". Apărut întîi în „Versuri şi proză", Iaşi, III (1914), ian. 1, p. 26, motivul revine, în preajma altei încercări nervoase, în poezia *Crize*: „Tristă, după un copac, pe cîmp,/ Stă luna palidă, pustie —/ De vînt se clatină copacul./ Şi simt fiori de nebunie./ O umbră mormăind păşeşte/ E om... atît şi e destul..." „Viaţa literară" V, 127, 15 apr. - 10 mai 1930, p.1.).

Profesor universitar, şi poet amator, suflet generos şi spirit deschis simboliştilor, directorul revistei „Flacăra" îl cunoştea pe postulant în calitate de colaborator mai vechi al periodicului său [1], al publicaţiilor mai mult sau mai puţin înrudite [2], şi al ziarului „Seara", [3] condus de prietenul său Bogdan-Piteşti. În noiembrie, la cererea protectorului, care îşi asumă cheltuielile de tipărire, se constituie un fel de comitet de organizare a volumului şi de supraveghere a operaţiilor tipografice, compus din Ion Pillat, N. Davidescu, Adrian Maniu. După amintirile unui redactor, operaţiile ar fi fost tărăgănate datorită ezitărilor estetice de ultimă oră ale lui Ion Pillat. Lucru greu de crezut, incompatibil cu prezenţa incriminatului în fruntea grupului de susţinători, cu admiraţia lui consecventă pentru Bacovia,[4] în fine cu numărarea „victimei" printre colaboratorii revistei scoase după război, „Cugetul românesc" [5]. De altfel, apariţia programată pentru decembrie 1915, nu a întîrziat decît cu o lună, volumul ieşind de sub tipar

---

[1] Primele colaborări la „Flacăra" datează din 1912: *Nervi de* toamnă (nr. 29, mai 5, p. 226) şi *Amurg antic* (nr. 30 mai 12, p. 239).

[2] „Noua revistă română", Buc. 1914, vol. XVI *(Plumb de toamnă,* nr. 11-12, oct. 12-19 p,. 166; *Negru,* ibid; *În grădină, în parc* — sub titlul *Nervi de toamnă, Oh, amurguri* nr. 13, oct. 26-nov. 2, p. 183; *Plumb de iarnă,* nr. 16, nov. 23-30, p. 221); apoi 1916, vol. XVIII *(Dormitînd:* nr. 1, febr. 21-28, p. 10); „Insula", revista lui Minulescu, unde publică în primul număr poezia *Spre toamnă,* sub titlul: *Nervi de toamnă* (mart. 18, p. 3).

[3] În „Seara", la care Tudor Arghezi era secretar de redacţie, Bacovia a publicat şase poezii în 1914 (vezi titlurile în nota 2, p. 26).

[4] Printre manuscrisele rămase de la Ion Pillat, există şi un proiect de antologie a poeziei române, în care Bacovia figurează la loc de cinste, cu un număr apreciabil de poezii. În afară de aceasta, conform atestărilor lui Dinu Pillat, tatăl său îl declara pe Bacovia în ceasurile de confesiune „unul din cei mai mari lirici contemporani".

[5] „Cugetul românesc" publică în 1923 şi 1924 o serie de poezii bacoviene care vor intra în „Scîntei galbene".

în ianuarie 1916[1]. Întîmpinat cu căldură în cercurile literare avansate (Ion Vinea îl va recenza ultraelogios)[2] „Plumb" nu obține succes de public, nu numai datorită dezinteresului general pentru poezie, și încă pentru o poezie ca aceea a lui Bacovia[3], ci și din cauza împrejurărilor în care s-a difuzat ediția: cele 500 de exemplare, expuse în vitrine cu o lună înainte de atragerea țării în conflagrație, nu au avut cînd și pentru cine să se desfacă.

„O NAIVITATE AMARĂ"

În cursul preparativelor pentru editarea cărții, Bacovia se întoarce din nou la Bacău, unde scoate revista „Orizonturi Noi" împreună cu Ion Amaru[4] și cu Șmil

---

[1] În același an apar „Amăgiri" de Ion Pillat, „Poezii" de Octavian Goga, „Parodii originale" de G. Topîrceanu, „Șesuri natale" de Nichifor Crainic etc.

[2] Vezi capitolul *„Bacovia în conștiința critică"* (pp. 293-294).

[3] Chiar în orașul său natal, apare o cronică obtuză la autorul „Plumbului," văzut ca „un violonist cîntînd cu stînga pe o vioară cu strunele inversate" (vezi citatul reprodus în articolul *„Bacovia și publiciștii băcăuani,* publicat de G. Pătrar în „Ateneu", nr. 9 (74), anul VII, sept. 1970, p. 5, cont. 8.)

[4] Pe numele său Ion Iordăchescu, micul funcționar la Prefectura băcăuană, cunoscut ca discipol al poetului, a publicat în O.N. versuri de pastișă bacoviană: „Mă sfîșie noianul durerilor profunde / Zvîrlit în largul lumi cu forme rutinare / Simt viforosul zbucium în suflet cum pătrunde"; „Aici în vălmășagul cu luxuri aurite / Vorbește capitalul, burghezul triumfal,/ Se săvîrșesc de-

Kraus, devenit între timp profesor. Ce l-a împins la o inițiativă atît de improprie pe solul culturalicește sterp al Bacăului acelor ani? Ambiții bruște de mentor literar? Ipoteză exclusă la Bacovia, care, pus să conducă revista, nu a admis să poarte titlul de director. Aspirații de reformator al spiritului public amorțit? Bacovia nu-și făcea mari iluzii în privința posibilităților de risipire a inerției provinciale printr-o activitate literară. „În vremea aceasta de medievală expansiune europeană, de sarcasm prozaic, cînd existența celor mulți e o dureroasă ironie, apariția unei reviste cu preocupări pur literare e o naivitate amară, desigur" precizează editorialul inaugural, iscălit cu inițialele revistei, O.N., dar redactat de poet. „Directorul", gîndindu-se poate la tinerețea sa, văduvită de un organ de expresie literară, spera că revista va fi în stare să dea cel puțin glas forțelor juvenile locale. „Orizonturi noi" va fi refugiul acelor tineri care, recunoscînd că niciodată nu vor vedea orizonturi noi naturale, se vor resemna căutînd orizonturi noi imaginative, dar cu putere de realizare în domeniul culturii, urmărind drumul acelor luptători de mai nou, de mai bine, de mai omenesc.

Sînt suficiente, oare, aceste motive pentru ca „Orizonturi noi" să apară? Nu! Pentru cei prea exigenți. Da! pentru cei tineri, cărora — în primul rînd — se adresează această revistă".

Revista, fără alt program estetic decît o bunăvoință eclectică, privată de un sprijin financiar minim și de asistența morală indispensabilă, a trăit trei numere (mai, iunie, iulie). Publicarea, în ultimul număr, a unui fragment din *Thalassa*, trimis de Macedonski, împreună cu o scrisoare de felicitări pentru revista solicitantului, nu a servit la nimic poetului care și-ar fi putut

---

zastre, babelul mondial — /O, secol ce te nărui în neguri nesfîrșite". Pentru amănunte, vezi evocarea lui G. D. Apostol, în „Ateneu" (III, sept. 1966, nr. 9/26) și articolul „Un prieten al poetului" de M. Cosmescu, în „Ateneu" (IV, iulie 1970, nr. 7/38).

revendica definiţia dată de Macedonski eroului său din aceeaşi *Thalassa:* „Suflet ce se închisese în el ca într-o cetate". „Orizonturi noi", prima mărturie a eşecului ce-l paşte pe Bacovia, în puţinele sale acţiuni publice, rămîne locul în care, afară de producţiile proprii tipărite [1], a făcut figură de recenzent sub pseudonimele : Bob, Geo, Vas şi Vag. (A prezentat, între altele, culegerea „Flori sacre" a lui Macedonski). O dată sucombată revista şi anulată speranţa unei situaţii literare în oraşul natal, Bacovia reia calea Bucureştilor, unde urma să-i apară cartea şi unde îşi avea singura relaţie cu influenţă la oficialitate, Constantin Banu. La sfîrşitul lui ianuarie sau pe la începutul lui februarie, se înfăţişează directorului „Flacării" care, bucuros de vestea că poetul isprăvise un nou volum („Scîntei galbene", îl recomandă ministrului instrucţiunii, I. G. Duca. Deşi asigurat personal de ministru, că i se va da un post conform studiilor şi talentului său, postulantul este încadrat ca impiegat clasa III-a, („copist la Direcţiunea Învăţămîntului secundar şi superior"), de-abia pe la mijlocul lui iunie, odată cu demisia titularului. Noroc că pînă la scadenţă s-a întreţinut din drepturile de autor vărsate de Constantin Banu.

Trecut de „mezzo del'cammin" — avea 35 de ani — se instalează într-o cameră din locuinţa Elenei, mutată prin căsătorie la Bucureşti, chiar în apropierea Ministerului Instrucţiunii, pe strada Fîntînii (actuala Nuferilor). Prînzul îl ia la un birt vecin, iar seara, după ce se opreşte la o plăcintărie şi la „un vin", revine acasă unde „citea, scria şi fuma pînă tîrziu". O existenţă neschimbată faţă de cea trăită în cursul studenţiei, întreruptă din monotonie prin vizitele de sîmbătă seara, prelungi pînă luni, la domiciliul încăpător din Cotroceni al familiei lui Costică, stabilit mai înainte în Bucureşti. Cît de mică, leafa îi ajungea pentru masă, chirie, ţigări, şi costumul de schimb duminical.

---

[1] *Poema Monosilab de toamnă, Pe maidan,* care va intra în „Bucăţi de noapte", şi o proză răzleaţă, oarecare.

În această situaţie, cu puţin înainte de intrarea României în război, îl cunoaşte Agatha Grigorescu, viitoarea lui soţie. Fapt produs prin intermediul lui Aurel Savela, rudă cu Bacovia prin alianţă (sora lui era nevasta lui Costică Vasiliu). Revista „Cronica Moldovei" [1], la care Savela este secretar, tipărise recent o poezie de Bacovia şi versuri ale Agathei Grigorescu, care făcea, în calitate de colaborator, poşta redacţiei. Pasionată de „Plumb", corespondenta cere lui Savela s-o prezinte autorului. Întîlnirea nu a avut loc în redacţie, aşa cum se prevăzuse, ci întîmplător, pe Calea Victoriei, în dreptul Poştei. Poetul, aflat alături de Savela, s-a recomandat ceremonios, scoţîndu-şi pălăria de fetru cu borurile întoarse, şi sărutîndu-i mîna. Avea, îşi aminteşte Agatha Grigorescu, o căutătură senină şi dreaptă, pe care o retrăgea însă de îndată ce i se răspundea în acelaşi fel. La propunerea lui Savela, au urcat împreună dealul Mitropoliei. De aici, lăsîndu-l pe

---

[1] „Cronica Moldovei" nu a fost o banală efemeridă menţionabilă numai pentru găzduirea cîtorva poezii bacoviene (*Nervi de primăvară* C. M., I (1915), nr. 2, apr. p. 19, *Lacustră*, I (1915) nr. 6, sept. 30, p. 112, *Epitaf*, I (1915), nr. 3, mai, *Poemă în oglindă*, ibid., sub pseudonimul G. Andonie, *Nocturnă*, I (1915), nr. 8-9, nov.-dec., p. 173, *Interior trist*, ce va deveni *Marş funebru*, II (1916), nr. 10-11-12, ian.-febr. p. 200) şi prin glorificarea „sensitivului Bacovia", de către acelaşi Savela, într-un articol judicios, scris cu simţul modernităţii poetului („Un poet al nervilor", apărut în acelaşi număr cu *Interior trist).* Imprimată la Bucureşti în tipografia fraţilor Göbl şi difuzată la Bîrlad, „revista de cultură generală" a profesorului Al. Ştefănescu viza însufleţirea culturală a oraşelului, prin atragerea de colaboratori ca Săulescu, Fundoianu, Vlahuţă, Rotică, Tutoveanu, Raicu Ionescu-Rion, Topîrceanu, Teleor, Ibrăileanu. G. D. Zeletin (vezi studiul „Revista «Cronica Moldovei» şi poetul G. Bacovia" de C. Parfene, în „Limbă şi literatură", Buc., nr. 17/1968).

acesta în drum, au coborît pînă în Parcul Carol (azi Parcul Libertății). La dorința abia formulată a poetului, s-au așezat pe o bancă. Bacovia a tăcut pînă cînd, începînd să se lase seara, a prins să recite, cu o intonație melodioasă, *Amurg antic*. Atmosfera, satisfacția de a fi lîngă o femeie îndrăgostită de versurile sale, i-au dat îndrăzneala de a-i lua ușor mîna. La despărțire, nu s-a angajat însă s-o revadă, iar întîlnirile următoare vor avea loc la intervale neverosimil de mari și tot atît de capricios. Războiul, izbucnit de cîteva săptămîni, nu explică desfășurarea originală a relațiilor. Poetul, deși emoționat de fiecare dată, nu ia inițiativele firești în preumblările amoroase, preferînd ca împrejurările, sau altcineva, în speță Savela, să lucreze pentru el. A doua întîlnire s-a petrecut în condițiuni mai puțin prielnice unei idile. Adus de amic în biroul unde lucra Agatha, Bacovia a ascultat distrat schimburile de vești negre (retragerea trupelor noastre, abandonarea Bucureștilor, căderea lîngă Predeal a poetului Mihai Săulescu, colaborator la „Cronica Moldovei"). În cursul plimbării care a urmat și al popasului într-o grădină publică, nu s-a clintit dintr-o muțenie amabilă. După ce, la insistențele lui Savela, și-a recitat o poezie, cel care a propus întoarcerea în oraș a fost el. În iarna lui 1917, tot Savela, rămas în capitala ocupată ca și protagoniștii neconvinși ai unei povești de dragoste cu preambul lung și șovăitor, a aranjat un nou *rendez-vous*, aducînd-o pe Agatha la domiciliul poetului. Dorea Savela să-i vadă laolaltă, eventual căsătoriți, sau numai să îndulcească zilele neajutoratului suspinător? Vizita a decurs după ritualul așteptat, într-o odaie încălzită doar de aburii cafelei, de care Bacovia, ce-și păstrase serviciul la minister, nu se priva, și pe care o evocase într-o poezie recentă, citită ad-hoc: „O cafea neagră... și-o ploaie de gheață,/Cînd spirtul mai arde culori în odaie"[1]. Pînă

[1] Poezia *Dimineața* va apărea în „Cugetul românesc" Buc., II (1923) nr. 4-5, aprilie-mai, p. 308; va fi republicată în „Mișcarea literară", Buc. II, 1925, nr. 37-38, iulie, și în „Viața literară". Buc. III, 1928, nr. 91.

la finele războiului, „promişii" s-au mai văzut doar de două ori : în primăvara lui 1918 şi la începutul verii lui 1919. Convorbirile, aidoma celor precedente, cu goluri mari de care bărbatul nu părea de loc stînjenit, s-au învîrtit greoi în jurul subiectelor la ordinea zilei — mersul frontului, starea de lucruri din capitală, condiţiile păcii impuse — spre a reveni asupra lui Savela, despre care nu se ştia nimic. În cursul celei de a doua întîlniri, Bacovia s-a aprins cînd, arătînd că este la curent cu un poem în proză al Agathei *(Declin, Scena,* mai 1919), a pus-o să-l citească rar, ca şi cum ar fi vrut să-i verifice calităţile de ritm, şi, cerîndu-i să citească şi versuri, i-a împărtăşit impresiile concentrat. Dacă în amintirile soţiei, profesoară de meserie, „analiza" propriu-zisă împrumută un stil de catedră străin poetului, în schimb întrebarea acestuia, la încheierea discuţiei, e reprodusă cu sunetul lui : „Stăpîniţi forma, ideea e frumoasă. În poemul *Cînd n-oi mai fi,* sînteţi panteistă. Credeţi că după moarte fluidul uman circulă în natură?" În replică, poetul i-a citat una din poeziile sale *Amurg* [1], ale cărui aluzii la urmările cotidiene ale ocupaţiei („O zi fără anotimp şi ordine militară.../ Însă produsele au început să dispară —/ Şi mulţi au plecat şi noaptea se lasă") au împins conversaţia către un subiect arzător : Revoluţia din Octombrie şi începuturile războiului civil din Rusia. Abordîndu-l, Bacovia s-a iluminat. Elocvent şi agitatoric, i-a vorbit despre ţelurile proletariatului [2] şi, sfătuind-o să citească *Manifestul Comunist,* s-a ridicat febril, spre a se adresa viitorului, cu o invocare desprinsă dintr-un alt poem proaspăt, scris sub imperiul

[1] Acest *Amurg* avea să apară în „Cuvîntul liber", Buc., II (1921), nr. 48, ianuarie 16, p. 21.

[2] Bacovia publicase în „Ilustraţiunea naţională" (Buc. II, 1914, fără număr, ianuarie, p. 5) poezia *Serenada* (retipărită în „Omul liber", Buc. I, 1924, nr. 5, p. 35, inclusă în *Scîntei galbene,* sub titlul *Serenada muncitorului),* iar în 1918, îi apărea în *Cartea vremii* (Buc. III, 1918 nr. 1, noiembrie, p. 4) *Poemă finală,* pătrunsă de efervescenţă socială.

marilor evenimente : „O, vis, o, libertate !" Întîlnirea aceasta, consumată la locuinţa Agathei, fusese, spre deosebire de cele precedente, impusă de el, şi încă fără avertizare, ca şi cum Agatha ar fi fost o cunoştinţă veche sau un prieten de la care pleci sau la care vii cînd vrei. Observînd convenienţele cu stricteţe reverenţios şi prevenitor cu toată lumea, Bacovia îşi îngăduise faţă de femeia spre care, în intimitatea lui, gravita tot mai mult, un gest ce nu era al său. Agatha Grigorescu, cu care schimba versuri şi idei despre poezie, era tot o mică funcţionară cu vise literare. Luînd însă viaţa aşa cum este, avînd simţul practic al sexului şi obişnuinţa, căpătată din copilăria orfană, de a-şi croi singură calea, înţelegînd, pe de altă parte, că o carieră didactică era pentru ea unicul mijloc de a scăpa de meschinăria vieţii birocratice, se hotărîse să absolve în particular liceul şi să intre la Universitate. În toamna lui 1919, intrînd la Ministerul Instructiunii spre a-şi depune cererea de înscriere în cursul superior de liceu, e zărită de poetul transferat între timp la serviciul de registratură al instituţiei. Din întrebările precaute, dar destul de persistente, puse Agathei, în legătură cu intenţiile de viitor, rezultă că în burlac încolţise gîndul căsătoriei. Totuşi, după dialogul de tatonare, „flăcăul" continuă să fie evaziv. Spre sfîrşitul unei vizite la Panait Muşoiu, organizată de Savela, reapărut în Bucureşti, candidatul prezumat la căsătorie se interesează pentru întîia oară de zilele libere ale alesei. Dorinţa îi este satisfăcută, dar el uzează de libertatea de acces în ... luna februarie a anului următor. Întrevederea se soldează cu o declaraţie de dragoste indirectă, deductibilă din repetarea *sotto voce* a refrenului poeziei *Romanţă*, pe care a citit-o gazdei („Adio, pustiu şi fior,/ Va fi poate-odată amor") şi din uităturile înfocate, aruncate la răstimpuri. Din cochetărie, ori poate din dubiu cu privire la trăinicia sentimentelor sugerate, Agatha Grigorescu nu îl încurajează la o mărturisire categorică, iar Bacovia nu insistă nici pe ocolite. Regreta avansurile ? Poetul putea fi instabil, nu şi uşuratic în raport cu un act de

viață dorit și temut ca o aventură extraordinară. Făgăduială de echilibrare ori măcar de amortizare a loviturilor sorții, căsătoria îl înfricoșa totodată ca o „terra incognita", plină de capcane pentru libertatea sa, pentru capacitatea lui de răspundere, de resurse fizice și morale. Se știa pradă oricînd posibilă inhibițiilor, abuliei, impulsurilor incontrolabile, printre care chiar abaterea de la proiectele cele mai vitale sau mai scumpe, stare în care-l surprinde o maladie prelungită a pielii, o eczemă provenită din alimentația deficientă din timpul războiului, recalcitrantă la tratament și agravată prin neglijență. Vreme de doi ani (1920—1922), fața îi este acoperită de o crustă violacee. Sensibil la dizgrația virilă, văzînd în silnica mască o pecete indelebilă a destinului („Iarba de plumb și aer tare.../ Pudrat de-o eczemă ce fața mi-o sapă"), nu mai credea în vindecare. Abandonîndu-și postul de la minister, se mută în casa lui Eugen, de unde iese rareori, cu obrazul înfășurat în tifon, după sfatul lui Savela și cu gulerul hainei sau al pardesiului ridicat, spre a se feri de privirile trecătorilor. Închis în odaie, își recită versurile cu glas tare, cîntă la vioară ori pur și simplu zace în pat, cufundat în sine. Evită mesele în familie și se îngrijește singur, schimbîndu-și compresele cu soluția prescrisă de medic (un profesor chemat de rude). În această perioadă, Savela și Agatha l-au vizitat în doua-trei rînduri, împotriva voinței lui. În iarna lui 1922, cînd boala bătea în retragere, l-au găsit mai volubil. Se plimba prin cameră, depăna proiecte de editare și, anunțîndu-le hotărîrea de a se întoarce la Bacău, vorbea despre viitor în așa fel, încît Agatha să înțeleagă că nu l-ar concepe fără ea. Scăpat de plagă, pleacă la Bacău, de unde îi trimite cărți poștale sau ilustrate cu un text telegrafic redus la neutralul „Salutări", iscălite George. Poetului i se pune însă deodată o problemă insolită, la a cărei rezolvare depune o obstinație neașteptat de întreprinzătoare. Aflînd prin Eugen că Agatha se logodise la Constanța cu un ofițer, Bacovia îi cere fratelui său să o spioneze la noua ei locuință, din strada Cobălcescu (fostul atelier al lui

Sava Henția, închiriat pictorului Știubei, care însă nu-l ocupa). În nădejdea că, prin puterea de persuasiune a sentimentelor lui, Agatha va rupe logodna, el vine la București. Era în toamna lui 1923. La capătul unei scene dramatice, pline de protestări efuzive și asigurări fierbinți de atașament, Agatha convine să renunțe la „omul de carieră" și să se căsătorească cu Bacovia, sub rezerva acordului sorei sale și a amînării evenimentului la încheierea studiilor (se înscrisese în aceeași toamnă la Facultatea de Litere). Poetul, sperînd că Agatha va reveni asupra celei de a doua clauze, își anunță intențiile, printr-o scrisoare solemnă, sorei învestite cu puteri discreționare, și se înfățișează în casa acesteia, în prezența Agathei. Reușind, cum oare? să răspundă convingător întrebărilor asupra viitorului material al perechii („Dumneavoastră ce ocupație aveți"?), obține mîna femeii dorite. Nu însă și scurtarea termenului de așteptare. Resemnat, o roagă pe Agatha să vină cît mai repede la Bacău, pentru ca să o cunoască părinții și familia. Gîndea că oficializarea raporturilor o va lega de angajamentul luat.

★

La Bacău, unde, în vacanța de iarnă 1923, Bacovia o aștepta să vină singură, Agatha descinse însoțită de Eugen. Ambianța este bonomă, simplă, fără ceremonii. „Logodnica", cruțată și de priviri inchizitoriale și de atenții excesive, n-a întîlnit crisparea stîngace, provincială, de care se temea. În timp ce familia Vasiliu manifestă un tact dictat de bunul-simț și cuviința patriarhală, poetul caută să-i preîntîmpine dorințele. Găzduită în casa fratelui și convinsă să rămînă mai mult decît intenționa, Agatha este obiectul unei asiduități vizibil pasionată, și pentru întîia oară, inventivă, din partea aceluia cu care învățase să asculte versuri și muzică, sau să tacă. În rol de ghid, Bacovia o plimbă prin tot orașul, arătîndu-i locurile și clădirile depozitare ale copilăriei și tinereții sale (școala primară, liceul), punctele de atracție istorică și culturală, cîte erau, terenul unde se instalase circul cu „princese de sticlă" și „ocheane fioroase", împrejuri-

Sava Henția, închiriat pictorului Știubei, care însă nu-l ocupa). În nădejdea că, prin puterea de persuasiune a sentimentelor lui, Agatha va rupe logodna, el vine la București. Era în toamna lui 1923. La capătul unei scene dramatice, pline de protestări efuzive și asigurări fierbinți de atașament, Agatha convine să renunțe la „omul de carieră" și să se căsătorească cu Bacovia, sub rezerva acordului sorei sale și a amînării evenimentului la încheierea studiilor (se înscrisese în aceeași toamnă la Facultatea de Litere). Poetul, sperînd că Agatha va reveni asupra celei de a doua clauze, își anunță intențiile, printr-o scrisoare solemnă, sorei învestite cu puteri discreționare, și se înfățișează în casa acesteia, în prezența Agathei. Reușind, cum oare? să răspundă convingător întrebărilor asupra viitorului material al perechii („Dumneavoastră ce ocupație aveți"?), obține mîna femeii dorite. Nu însă și scurtarea termenului de așteptare. Resemnat, o roagă pe Agatha să vină cît mai repede la Bacău, pentru ca să o cunoască părinții și familia. Gîndea că oficializarea raporturilor o va lega de angajamentul luat.

★

La Bacău, unde, în vacanța de iarnă 1923, Bacovia o aștepta să vină singură, Agatha descinse însoțită de Eugen. Ambianța este bonomă, simplă, fără ceremonii. „Logodnica", cruțată și de priviri inchizitoriale și de atenții excesive, n-a întîlnit crisparea stîngace, provincială, de care se temea. În timp ce familia Vasiliu manifestă un tact dictat de bunul-simț și cuviința patriarhală, poetul caută să-i preîntîmpine dorințele. Găzduită în casa fratelui și convinsă să rămînă mai mult decît intenționa, Agatha este obiectul unei asiduități vizibil pasionată, și pentru întîia oară, inventivă, din partea aceluia cu care învățase să asculte versuri și muzică, sau să tacă. În rol de ghid, Bacovia o plimbă prin tot orașul, arătîndu-i locurile și clădirile depozitare ale copilăriei și tinereții sale (școala primară, liceul), punctele de atracție istorică și culturală, cîte erau, terenul unde se instalase circul cu „princese de sticlă" și „ocheane fioroase", împrejuri-

mile Bistriței în care se refugia rîul înghețat pe care patina. Pe tot parcursul, diversificat pe cît cu putință în fiecare zi, poetul, mîndru de orașul său și atît de gerul care de obicei îl făcea să sufere, propunea exaltat ținte și popasuri inedite, oferindu-i și cîte o recreație în unica sală de cinematograf. Serile se desfășurau la mesele din locuința părintească, sau, mai rar, din cea a fratelui. În cea dintîi, Bacovia o poftea în odaia lui sobră, cu o măsuță de lemn de cireș ce ținea loc de birou, cu o altă masă cu cărți, lîngă fereastră, și o oglindă de toaletă, străjuită de lumînări, evocînd Agathei coșmarul din versurile : „Odaia mea mă înspăimîntă.../ Aici n-ar sta nici o iubită,/ Prin noapte toamna despletită/ În mii de fluiere cîntă". În doi, Bacovia se îndemna singur la semidestăinuiri, dar de ordin mai curînd literar. Îngăduindu-și priviri unduioase, strîngeri de mîini, își comunica sentimentele oarecum de la distanță, învăluitor. Redevenea expansiv cînd lua parte, după cină, la dansul organizat de rude, ori cînd lua vioara în mînă.

Revederile se succed în tactul vacanțelor universitare, deci tot la răstimpuri lungi, pînă în februarie 1927, dată la care studenta urma să susțină lucrarea de licență. Pînă la scadență, poetul, oscilînd între încredere calmă și scepticism, nu s-a mișcat din Bacău. Între o întîlnire și alta, lansa cîte un mesaj, mai mult interpelări punctate de un accent de impacientă și tandrețe nedibace : „Dragostea mea... Ce faci ? Eu mă gîndesc și aștept..." Săptămînile sau zilele comune nu reușeau să-i învioreze amorțeala provincială. Se reeditau întrunirile de familie, mai puține la prînz, de regulă seara, plimbările într-un oraș care, foarte repede pentru Agatha, își epuizase resursele, dezgolindu-și mizeria meschină, „bacoviană". Singurul element de atracție îl furnizau ieșirile la Bistrița, unde poetul aducea pe Agatha cu regularitate, indiferent de anotimp, nu pentru pitorescul sălbatic al locului, ci pentru singurătatea lui. Poetul se întorcea cu plăcere mîhnită asupra anilor primei tinereți, cînd privea imobil curgerea placidă, întreruptă de învolburări scurte, a Bistri-

ţei, cînd se încurca în desişurile brîului vegetal al luncii, cînd, sub impresia unei ruperi de nori năpraznice, scrisese poezia *Furtuna* ; cînd, iarna, patina înfiorat pe carapacea îngheţată a rîului, pînă la căderea serii şi chiar a nopţii ; cînd, rătăcit, odată pe aceleaşi coclauri, fusese scos la drum de nişte ciobani. Lîngă Agatha murmura frînturi de melodii, versuri, frînîndu-şi ghesul sentimental, propensiunea către spovedanii inoportune şi poetizări îndoielnice. Ca organizator de surprize itinerante, alegea căi ocolite şi aride. Odată, pentru a-şi conduce partenera într-un luminiş descoperit de el în adolescenţă, a silit-o să treacă peste o punte de lemn, îngustă, şubredă şi lunecoasă, dedesubtul căreia sclipeau adîncurile Bistriţei. Agatha, înfricoşată, îi ceru să renunţe la escapadele extra muros. Galantul dădu semne de iritare şi, ca să o pedepsească, a lăsat-o anume să cadă într-o tufă de urzici mascată, asistînd la accident cu un amuzament răutăcios, de copil amator de şotii riscate şi plin de orgoliu pentru secretele fostului său imperiu.

Destul de des prăbuşit în acea melancolie toropită din care nu-l scotea nici prezenţa Agathei, se ridica la suprafaţă, numai spre a adăuga cîte un paragraf la autobiografia travestită în jurnalul lui Sensitiv „Dintr-un text comun." O însemnare îl arată pe erou înăbuşindu-şi tentaţia de a literaturiza un amor în acelaşi timp banal şi straniu prin motivele neîmplinirii.

„Azi după-amiază trebuie să aştepte o domnişoară emancipată de multe mofturi. E de altfel poetă şi nu dă multe vizite.

Din zîmbetul ei n-am înţeles dacă-mi va da voie s-o sărut.

Poeziile ei erau frumoase, şi trebuia o egală gingăşie ca să te apropii de ea. Ah ! o după-amiază de visare !

O femeie citeşte ceva şi pleacă.

Aceasta ar interesa numai pe cetitorii care ştiu beţia unei pudre îmbîcsite de parfum şi care cunosc emoţia unei întîlniri amoroase."

Bacovia, e clar, suferea aflîndu-se atît de aproape şi atît de departe de o femeie care-l vizita acasă, stătea la aceeaşi masă, ieşea în lume cu el, dar nu conviețuia cu el. Oricîte prevederi şi măsuri de stabilitate reclama însoţirea cu poetul, să recunoaştem că acesta şi-a plătit cu preţ greu dreptul de a-şi avea femeia lui. Ca şi în alte direcţii, viaţa preconjugală a lui Bacovia este un nex de opreliști naturale şi artificiale, făcînd ca şi cele mai elementare bucurii să se producă tîrziu, uneori prea tîrziu, şi niciodată pe de-a întregul. Familiarizat cu frustrarea, nu se plîngea şi nu o învinovăţea pe faţă pe Agatha, decît în paginile lui Sensitiv. Notaţia ironică citată, a acestuia, la adresa ei, este însă nedreaptă în măsura în care, scrutînd bine lucrurile, în acel moment o dorea prea violent pentru a ţine seama că intransigenţa Agathei era bine intenţionată şi avantajoasă pentru amîndoi. Făcîndu-se că nu observă imputările conţinute în unele gesturi, în tăcerile prelungite şi recluziunile bruşte ale poetului, ea îi asculta divagaţiile orale şi scrise cu religiozitate şi o încredere nedijmuită în valoarea fiecărui rînd, asigurîndu-l de trăinicia unei opere pe care o cunoştea atît de bine, încît era de-ajuns să i se audă un vers, ca să recunoască şi să spună pe de rost textul de origine. Totodată stăruia ca poetul să ia în serios profesoratul în care fusese reintrodus de curînd prin relaţii de familie. Poate şi din această cauză Bacovia începu să-şi exercite cu aplicaţie rolul de dascăl. Sosea la ore exacte, trecea de îndată la tablă, pe care desena şi caligrafia după metodele de predare procurate şi uneori, concepute de el, se aşeza în bănci lîngă elevi, îndreptîndu-le cu mîna lui literele strîmbe, crochiurile tremurate, de parcă ar fi urmărit să dea o replică pedagogică postumă foştilor săi profesori. Blajin şi îngăduitor, îi uimise prin autoritatea cîştigată asupra copiilor, pe colegii de cancelarie, în frunte cu directorul. „Într-o zi", povesteşte acesta, „eram în dreptul claselor a II-a şi a III-a. La prima clasă, zgomot, dezordine, elevii vorbeau tare. Am crezut că sînt singuri. Am deschis uşa şi am văzut profesorul la tablă, făcînd o problemă.

Toţi elevii îl înconjurau, în loc să rămînă disciplinaţi în bănci, de unde să urmărească lecţia. La clasa a III-a, era linişte adîncă, încît am crezut că nu e nimeni în clasă, mai ales că prin viziera uşii nu-l zăream pe profesor la catedră. Am deschis binişor uşa, şi, în penultima bancă, văzui pe Bacovia explicînd şi arătînd unui elev cum se scrie mai bine." Elanul belferesc îi piere însă după un an de predare. Bacovia se retrage de la catedra pentru a cărei suplinire în continuare ar fi trebuit să facă demersuri pe lîngă minister. Acţiune inimaginabilă pentru poet, întărit în hotărîrea de a scrie, de evenimente promiţătoare din anul scurs (1926). Agatha, luîndu-şi licenţa şi fiind numită suplinitoare în Bucureşti, se anunţă disponibilă pentru o căsătorie în care salariul ei avînd să asigure baza, el însuşi ar aduce, cine ştie, nu numai compensaţii morale, dar completări băneşti necesare, graţie revirimentului său literar şi undei de relativă notorietate. Apariţia volumului de versuri „Scîntei galbene", destul de bine primit de critică, şi, fie şi într-o editură şi haină ponosită, a volumului „Bucăţi de noapte",[1] îi furnizase şi un prilej de satisfacţie indirectă: pictorul Tache Soroceanu luase premiul întîi la Salonul Oficial, cu un portret al său. Tot în acel an, la Bacău, un grup de admiratori în frunte cu Gr. Tăbăcaru, reeditase „Plumb" într-un tiraj restrîns, dar consumat instantaneu. Iniţiativa îl bucurase, făcîndu-l să primească propunerea lui Tăbăcaru de a înfiinţa împreună o nouă revistă. La 1 martie, a apărut „Ateneul cultural"[2], sub direcţia înscrisă pe frontispiciu, a lui şi a iniţiatorului, acesta avînd să se ocupe de administraţie şi recrutarea colaboratorilor. Bacovia şi-a publicat aci o serie de fragmente din „Dintr-un text comun," sub denumirea „Cîn-

[1] Receptarea e favorabilă şi la Bacău (Vezi Dem. G. Berea în „Ateneul cultural", nr. 3/1927, p. 11-14. şi Paul Donici, în „Căminul nostru" nr. 5/6, mai-iunie 1928, p.16).

[2] Vezi evocarea momentului, de N. Şendrea, „Ateneu" nr. 9 (26), sept. 1966.

tec tîrziu"[1], cîteva poezii inedite[2], unele reproduceri cu minime schimbări, uneori numai de titlu, de versuri tipărite mai demult. Agatha a colaborat şi ea cu poezii şi poeme în proză. Periodicul, începînd a doua oară să aprindă setea de cultură a Bacăului, organizase şi şezători. La una din ele, Bacovia a gustat chiar un mic triumf: asistenţa, formată din tineri studenţi, l-a aplaudat îndelung, dar la ieşirea din sală, nişte entuziaşti l-au ridicat în braţe. Derutat de recepţie şi de forma cam sportivă a omagiului, poetul a adresat mulţimii îndemnul: „Iubiţi şi cultivaţi poezia". Readus pe pămînt şi rămas în compania Agathei (şezătoarea avusese loc în vacanţa de vară a acesteia), el ar fi murmurat, în loc de comentarii: „Aprecierea unui mare poet îmi mai adaugă un gînd amar". Licenţa şi suplinirea acordată Agathei în primăvara anului 1927, întîi la Şcoala normală „Elena Doamna" şi apoi la „Şcoala ortodoxă", nu antrenează însă, cum crezuse poetul în mod automat căsătoria. În căutarea garanţiilor materiale pentru viaţa comună la Bucureşti, a unui post cu retribuţie cît de modestă pentru el, şi a unei case de închiriat la preţ suportabil, se scurge încă un an şi jumătate de aşteptare sterilă pentru Bacovia, rămas, prin dispariţia „Ateneului", fără măcar un simulacru de ocupaţie. În noua şi ştearsa revistă „Căminul nostru", înfiinţată de Şt. Cazacu[3], Bacovia publică puţin[4], după cum acasă

---

[1] Titlu sub care figurează în ediţia postumă „Scrieri alese", 1961

[2] *Poveste, Nervi de primăvară, Singur, Scîntei galbene* (I, II), *Nocturnă.*

[3] Ca poet (vezi „Simfonii de seară", 1926; „Calea Singelui", 1929; „Acorduri", 1930), St. Cazacu se mistuie şi el în umbra lui Bacovia. „Ninge monoton în parcuri înghețate/.../ Trec triști amanți-convoiuri funerare;/În toți mocnește-o vagă renunțare .../ Și goale dorm statuile pudrate"; sau: „Pe tîrgul în ceață pierdut,/Coboară-nserarea, lungi gene./Trec corbii cu doliul în pene;/ Și plouă mărunt și tăcut."

[4] În nr. 10-11 al revistei II, 1927, sept.-oct. p. 1), i se retipăreşte poezia *Amurg,* apărută în „Cuvîntul liber" (Buc. II, 1921, nr. 48, ian. 16, p.21).

scrie încă mai puţin. Unicul eveniment cu ecouri în sufletul lui a fost incendiul de pe strada copilăriei. Casa natală fiind cît pe ce să piară în flăcări şi ruinele sinistrului nefiind înlăturate multă vreme, poetul, mînat de vocaţia lui catastrofică, revenea periodic în zona pustiită. Agatha, însoţindu-l odată într-acolo, l-a auzit vorbind pentru sine, frămîntat de întrebări asupra viitorului lor: „Ce-am venit? Ce-am fost eu? Ce voi fi mîine? Viaţa este un permanent avatar... Ne căutăm şi nu ne regăsim."

Un moment fericit este logodna, pe care tot poetul a forţat-o. Sosită de Crăciun la Bacău, Agatha este invitată să se fotografieze alături de el, de către Cazacu, care, publicîndu-le poza în revistă (în numărul de Anul Nou), nu se gîndise decît la reclamă. Înainte de a ajunge la fotograf, Bacovia a intrat, fără a o preveni, la un bijutier, şi a comandat verighetele. În faţa faptului împlinit, Agatha acceptă ca sărbătoarea logodnei să aibă loc în noaptea revelionului. Consacrarea nu se produce, logodnica fiind nevoită a se întoarce a doua zi la Bucureşti, chemată de o telegramă vestind agravarea unei boli vechi a sorei sale. Obligaţia de a o îngriji o face să ceară poetului încă o amînare a căsătoriei. Bacovia rabdă pînă la începutul verii următoare, cînd irupe în capitală şi reclamă înaintarea de urgenţă a actelor la Ofiţerul Stării Civile. La presiunile sale, şi trecînd peste neîncrederea directoarei pensionului şi a lui Savela, în fericirea cuplului, ea acceptă data fixată (28 iunie 1928). Cum era de aşteptat, ceremonia nu s-a desfăşurat normal. În prima fază, la nunta civilă, s-au ivit încurcături de vodevil, iar în a doua, principalul interesat, mirele, n-a sosit la primărie decît mult după ora stabilită: întîrziase spre a-şi aduce martorul, pe Eugen, de la ministerul unde acesta lucra ca avocat. Uitase însă că neavertizat, Eugen putea să nu se afle acolo. Confuz, cerîndu-şi mereu scuze, a fost plin de trac în cursul oficierii, în răspunsurile la chestionarul de rigoare, şi a ascultat cu o cuminţenie de copil spăşit lectura

tura îndatoririlor conjugale. Nunta religioasă, petrecută în apartamentul lui Costică, în clădirea şcolii particulare unde preda soţia lui, nu a prea fost pe placul ateului. La stăruinţa tuturor, a cedat, ba a şi îmbrăcat smokingul împrumutat de Eugen, care urma să se căsătorească şi el peste o săptămînă, şi s-a lăsat prins în pozele de rigoare. Poate că, fără a-şi da seama, dorea chiar celebrarea actului smuls voinţei destinului. Ca răzbunare a acestuia, parcă cerul din acea după-amiază a fulgerat, a trăsnit, a răpăit cu grindină. Poetul nu s-a intimidat, părînd bucuros de a sfida ultima piedică, complotul stihiilor. Acestea, impresionate, au sfîrşit prin a-şi schimba veşmîntul negru cu mantia unui apus de soare fastuos. În timpul slujbei şi micului festin ce i-a urmat, Bacovia a fost cînd grav, cînd destins. A băut şampanie, a răspuns la urări, a dansat, a recitat, dar după plecarea invitaţilor a zăbovit mult, de unul singur, printre flori şi lumînări, sorbind din pahar, din ţigară, încet, cu beatitudine mută, apoi cu o savoare melancolică, rătăcită pe urmele familiarului său vis lăuntric.

Luna de miere a soţilor s-a desfăşurat tot în casa din Cotroceni, pusă la dispoziţie de Costică şi nevastă-sa, plecaţi în timpul concediului lor de odihnă. Cu oroare de abuz şi inoportunitate, şi nerăbdător de a-şi relua libertatea de mişcare, Bacovia nu a aşteptat întoarcerea gazdelor spre a se muta. Poetul şi profesoara sa se instalează în apropiere, într-o cameră mobilată, la mansardă. La dezavantajul de a ocupa o singură încăpere, se adăuga constrîngerea de a mînca la restaurant. Iritat de coabitarea între patru pereţi, ca şi de lipsa contribuţiei proprii la menaj, Bacovia nu poate să se concentreze măcar spre a citi. Enervarea împotriva lui însuşi ia forma răsturnată a sarcasmelor mărunte sau hohotitoare împotriva soţiei, alimentîndu-se din incidente anodine şi pretexte artificiale. O nouă criză mocneşte şi, cum nevroza este modul său de a elucida conflictele interioare, poetul face totul pentru a-i uşura sosirea.

Ocazia de care era nevoie se iveşte repede. Într-una din amiezile încă fierbinţi de pe la mijlocul lui septembrie, Bacovia este convocat la sediul Societăţii Scriitorilor români de către preşedinte, Liviu Rebreanu. La curent cu diligenţele romancierului pe lîngă directorul general al Ministerului Artelor, poetul Ion Minulescu, în vederea obţinerii unui post avantajos, Bacovia pleacă încordat la audienţă. Refuzase tovărăşia soţiei, pătruns de importanţa întîlnirii şi dornic să audă, el, acasă vestea pe care şi-o închipuia favorabilă. S-a întors noaptea, către orele 12, cu o faţă pocită de un rîs spasmodic, îngînînd : „Mi-au dat *numirile*, doamnă", Era într-o stare de agitaţie şi aiurare din care şi-a revenit dimineaţa, ca să cadă din nou în apatie. Nu-şi recunoştea nevasta şi fratele chemat în ajutor. Fu internat în clinica doctorului Marinescu şi îngrijit acolo timp de două luni. Ce se întîmplase ? Cu toate sforţările întreprinse de preşedinte, se obţinuse doar postul de copist clasa a III-a. După relatările lui Rebreanu, prezent la întîlnire, Bacovia, auzind comunicarea, a exclamat : „Copist clasa a III-a ! Numai copist clasa a III-a pot fi eu în ţara asta !" şi s-a lăsat condus pînă la ieşire, în stare de cvasi-inconştienţă. La sanatoriu, unde a fost întreţinut cu contribuţia Societăţii Scriitorilor, impusă tot de Liviu Rebreanu, s-a bucurat de atenţia personală a doctorului Obreja şi a doctorului Marinescu, savantul dublat de o conştiinţă morală şi o afecţiune deosebită pentru artiştii zdruncinaţi. Poetul şi-a recucerit luciditatea relativ tîrziu. Pe Agatha, căreia i s-a îngăduit să-l viziteze la o săptămînă de la internare, a recunoscut-o. Tratată însă cu bruscheţe sarcastică, soţia a trebuit să se abţină de la vizite. În interval, cu o intuiţie fericită, dar şi cu preţul unor eforturi pecuniare, Agatha a schimbat mansarda pe un apartament cu două camere, în acelaşi imobil. Găsind la ieşirea din spital o locuinţă omenească, Bacovia a

pipăit cu privirea cadrul şi noile mobile, bucurîndu-se neîncrezător şi, aşezîndu-se pe un colţ de scaun, ca un musafir sfios, a întrebat în şoaptă, dacă „toate lucrurile aste sînt ale noastre".

Tratat la domiciliu, nu este în stare decît să transcrie vechi ciorne, să citească puţin, să cînte la vioară, acompaniindu-se din gură în surdină, nu îndeajuns ca vecinii să nu-l audă. Dornic să se vindece, execută prescripţiile doctorului fără să fie nevoie de controlul soţiei. Pare chiar hotărît a-şi schimba stilul de viaţă. Evadările intempestive şi fără termen se ordonează în plimbări liniştite, de amiază, în cartier. Bate agale Cotrocenii, aleile din Grădina Botanică, Cheiul Dîmboviţei, se opreşte îndelung în preocuparea lui favorită, contemplarea panoramei şi a trecătorilor, ca să revină acasă către ora la care Agatha se înapoiază de la liceu, spre a lua împreună masa pregătită acum de o femeie de serviciu. Uneori acceptă să fie întovărăşit de soţie, bineînţeles, în tăcere. În februarie 1929, Ministerul Artelor, poate tot din îndemnul lui Rebreanu, dacă nu din remuşcări, îi alocă o sumă relativ importantă, 20.000 lei, cu titlul de premiu, de fapt un ajutor. Poetul bănuie substratul pe care soţia, complice, i-l ascunsese. Totuşi primeşte ceea ce singur numea „pomană". („E mai uşor să insulţi cu o pomană, decît să onorezi cu un drept")[1], şi, fără a o pune la curent pe Agatha cu intenţiile sale, cheltuieşte mai mult de jumătate din plocon în cadouri pentru ea, în bunuri domestice şi într-un ospăţ în doi. Aceasta, după ce împărţise bacşişuri exorbitante, inclusiv şoferului în maşina căruia se întorsese triumfător! Risipă specifică celor neobişnuiţi cu banul, dar şi dorinţă de a recompensa demonstrativ devotamentul Agathei. În cursul prînzului de sărbătoare, a fost radios şi încîntat cu inocenţă de ispravă.

Încercînd să-şi arate sub toate formele bunăvoinţa şi hotărîrea de a fi util, se dedică reeditării „Plumbului" şi „Scînteilor galbene", şi definitivării unei noi

[1] Vezi articolul lui St. Cazacu din „Orizonturi noi 3-4-5, aug.-sept. 1929.

culegeri : „Cu voi". Împrejurările par a-i veni în sprijin. Margareta Miller-Verghi și Margareta (Bebs) Delavrancea [1], admiratoare ale lui Bacovia, solicită lui Eugen Lovinescu o intervenție pe lîngă directorul Editurii Ancora, al cărei consilier era, pentru retipărirea volumului „Plumb". Lovinescu și-a respectat cuvîntul ; beneficiarul, însă nu. Preluînd mandatul, criticul însoțește recomandarea către editor de un buchet de elogii la adresa poetului și, ținînd să-l cunoască personal, îl invită la cenaclu. Bacovia, pornit spre locuința din strada Cîmpineanu, renunță la vizită pe drum, sub pretextul că „era întuneric, nu se vedea soneria, am nimerit ușa apartamentului, dar n-a ieșit nimeni și m-am întors tot cum m-am dus". În continuare, tratativele cu editorul le conduce Agatha, căreia Bacovia îi dedică volumul apărut spre sfîrșitul anului 1929[2] („Doamnei mele Agatha"). Destinul nu-și dezminte însă maliția. Volumul a avut un tiraj apreciabil pentru epocă, 3000 exemplare, și recepția critică, deși nu era vorba de versuri inedite, a fost deosebit de favorabilă. Drepturile de autor, în fapt, sînt de numai 2000 lei și Bacovia a fost obligat să-și plaseze singur o parte din exemplare [3].

---

[1] În periodicul condus de Margareta Miller-Verghi și Bebs Delavrancea, „Revista scriitoarelor și scriitorilor din România", Bacovia a publicat poeziile : *Gol*, în nr. 1, ian. 1929, p. 4 ; *Umbra* (nr. 2 febr. 1929, p. 25) ; *Din umbră* (nr. 8-9-10, aug-sept. - oct., 1930 p, 109, cu titlul *Solitar*, *Memento*, nr. 1-2 ian. - febr. 1933, p. 10 (sub titlul *Ecou de romanță*) *Serenadă*, nov. dec. 1933, p. 17.

[2] E anul în care apar, odată cu „Scîntei galbene" : „Cîntece de rob" (I. M. Sadoveanu), „Fluturi de noapte" (Otilia Cazimir), „Biblice" (Camil Baltazar), „Poeme" (Andrei Tudor). Peste un an vor apărea : „Cuvinte potrivite" (Arghezi), „Meșterul Manole" (Blaga), „Colomba" (Voronca), „Poeme simple" (Zaharia Stancu), „Cartea cu îngeri" (V. Voiculescu), „Răsărit" (I. Ciurezu), „Scut și targă" (Perpessicius) etc.

[3] Despre postura aceasta a poetului amintește I. Mirea în „Viața literară" nr. 143/1933 : „Bacovia, vînzător ambulant", ... vînzîndu-și stîngaci și vinovat cîteva exemplare din volumele sale, de parcă le-ar fi furat"...

Peste toate, cu puţin înainte de desfacerea întregului tiraj, „Ancora", dă faliment. Soţia şi fratele caută paleative pentru consolarea şi activizarea poetului. Cu mari cazne, îl conving să-şi prezinte cartea la premiile Academiei, îl îndeamnă să publice articole şi să-şi predea noul volum, „Cu voi" la tipar. Dacă premiul a fost decernat lui I. Valerian, pentru publicistică i s-a deschis o uşă. În iunie 1929, apare avatarul bucureştean al revistei băcăuane „Orizonturi noi" (Seria a II-a), condus de fostul director al „Căminului nostru" din Bacău, Gh. St. Cazacu, mutat în capitală. În „Orizonturi noi", Bacovia tipăreşte alte fragmente din „Dintr-un text comun", poezii din volumul în pregătire („Cu voi")[1], nişte articole dintre care e de reţinut acela desprins de fapt din acelaşi jurnal al lui Sensitiv, privitor la raporturile publicului cu poezia contemporană, considerată prea originală pentru a fi asimilată spontan : „Poezia nouă, în aceste împrejurări de schimburi sociale, nu mai poate fi lăsată la discuţiile de cafenea de prin oraşe ; menirea ei este de a fi cunoscută cît mai mult de toate clasele sociale de cititori, de unde apoi ar evolua spre acel viitor promis, pe care-l aşteptăm... În felul acesta, operele poeţilor actuali şi-ar găsi adevăratul ecou de artă al vremii. Şi fiindcă vorbim de educarea maselor populare, credem că ele au ajuns la maturitatea înţelegerii oricărui fel de artă, fie ea cît de subtilă"[2]. Poziţia fostului prieten al lui Neculuţă şi Panait Muşoiu se nuanţase. Bacovia, în recomandările lui educative, nu sacrifică gustului colectiv calitatea. În vederea acordului dintre artă şi mulţime, la care visa şi pe care-l formula naiv, el cerea celui din urmă să se înalţe către cea dintîi. Totul, credea propagatorul fără a greşi, atîrnă de o acţiune concertată, răbdătoare, din partea

---

[1] *Baladă* (O.N., Buc. I (1929), nr. 3-4-5, aug.-sept.-oct..., p. 6, *Cu voi* (sub titlul *Vobiscum)*, (O.N. Buc. I (1929), nr. 6-7, nov. dec., p. 3, *Liceu* (O.N. Buc. I (1930), nr. 8—9 ian-febr., p. 3.

[2] „Orizonturi noi", Buc. I, 1930, nov.

interesaților, de o transfuzie lentă de valori, cum zicea : „Ar fi regretabil ca acest flux de frumos, de care abundă literatura noastră acum, să nu fie răspîndit, transfuzat acolo unde se cere, și nu zăbovind în trecut cu același fel de educație (...), fără a se adăuga partea mobilă din frumosul creațiilor noi". Într-un alt articol, Bacovia face, pe un ton potolit și cu referire la poetul „Nopților", procesul ingratitudinii societății față de marii artiști. După ce conturează implicațiile sociale și caracterul proclamat politic al unei părți din activitatea lui Macedonski, el invită opinia publică la reexhumarea operei acestuia : „Contemplativ, Macedonski e considerat de unii critici mai mult ca un poet al formei ; din versurile sale se ridică, însă, un fond de poezie socială, în care ne arată nedreptățile politice ale vremurilor noastre (...) O datorie de onoare revine însă contemporanilor de a nu uita pe acest gînditor romîn și a i se reda ceea ce mai toată vremea i-a lipsit : mai multă dreptate". Poetul interpreta publicistic o seamă de vederi din „Cu voi", — volumul cu cele mai viguroase accente de rechizitoriu social. Poetul nu își poate însă susține în coloanele revistei mult timp interesul pentru funcțiunile artei și pentru temele de etică profesională. „Orizonturi noi", în fruntea căreia St. Cazacu, din motive de publicitate, îl înscrisese ca director, împotriva voinței sale, sucombă, ca și celelalte periodice la care Bacovia a figurat ca vioara întîia, la mai puțin de un an de la înfiripare (mai 1930). Poetul avea, nu încape vorbă, mînă rea !

Volumul „Cu voi"' apare în toamna lui 1930 [1], nu la Cartea Românească, unde zăcea de doi ani spre avi-

---

[1] În același an populează vitrinele : „Joc secund" (Ion Barbu), „Paradisul suspinelor" (Ion Vinea), „Leagăn de cîntece (N. Davidescu), „Priveliști" (B. Fundoianu), „Strofe pentru toată lumea" (Ion Minulescu), iar ca proză : „Icoane de lemn" (T. Arghezi), „Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război" (Camil Petrescu), „Isabel și apele diavolului" (Mircea Eliade) etc.

zare, şi nici sub îngrijirea profesorului Bogdan-Duică [1], ci la editura „Cronicar", al cărei director era acelaşi ghinionist devotat St. Cazacu. Orientarea revendicativă, vehemenţa satirică, dar şi subţierea substanţei lirice nu au adus cărţii scrutinul criticii. Cititorii, neatraşi de o egidă editorială obscură, în pofida prezentării grafice foarte îngrijite, nu s-au grăbit să-i epuizeze tirajul (3000 de exemplare). Rezervele criticii, care se vor îngroşa la următorul volum, „Comedii în fond" (1936), nu au împietat însă asupra reputaţiei şi circulaţiei numelui lui Bacovia. Poetul este poftit la şezători literare alături de scriitori de prestigiu. La finele lui februarie 1930, ia parte la o reuniune convocată la Teatrul Mic. Odată cu omagiul colegilor prezenţi, printre care şi acela al lui Ion Pillat, primeşte complimentele şi asigurarea profesorului de matematici de la Cluj, Dimitrie Pompei, că versurile sale sînt memorate de studenţi. Deşi detestă „serbările de cucoane", se înfăţişează lîngă Arghezi la un festival dat de Casa Femeii (după lectură, a dispărut din sală, fără a-şi anunţa soţia, pentru ca peste un an, să fie prezent la una din şezătorile Ateneului „Nicolae Iorga", unde Eugen Jebeleanu l-a ascultat, „răscolit de poemele acestui om mărunt, cu vocea vaet şi ochii abisuri"[2]. Ignorînd sau neglijînd voluntar obligaţiile de protocol profesional, nu-şi cultivă recenzenţii trimiţîndu-le volume cu dedicaţii, citeşte rar şi distrat comentariile despre

[1] Bogdan-Duică, profesorul de la Facultatea din Cluj, care încă din 1926 vorbea studenţilor despre opera bacoviană, ceruse poetului o culegere masivă, iar acesta îi trimisese, copiate într-un caiet, versurile sale din „Plumb", „Scîntei galbene" şi „Cu voi", în vederea unei ipotetice ediţări. Rămas în posesia sa, manuscrisul se află astăzi în folosinţa catedrei de literatură a Facultăţii de litere de la aceeaşi universitate (Vezi *Un manuscris bacovian necunoscut* de Leon Baconsky „Steaua", 10 (30) XVII, oct. 1966).

[2] Vezi *Bacovia, cîntăreţ proletar (Rampa,* 31 dec. 1931), articol reprodus în volumul aceluiaşi autor, „Din veacul XX," E.S.P.L.A., Buc. 1956, p. 9.

poezia sa, continuînd să se ţină la distanţă de viaţa literară. Sceptic în faţa tentativelor individuale sau de grup, pentru ameliorarea statutului social al artei şi artistului, se crispează ori de cîte ori „cazul" lui este invocat ca argument. Stînjenit de admiraţia pioasă din partea generaţiilor tinere (Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu, colaboratori la „Viaţa literară" [1]), poetul se simte rănit în formele caritabile ale simpatiei colegilor de vîrstă, cum s-a întîmplat cu Cezar Petrescu. Acesta, apologet şi popularizator al literaturii bacoviene, semnase în paginile Curentului [2], cu un an înainte (1928), un panegiric dublat de o diatribă la adresa oficialităţilor: „Există în mijlocul nostru un poet de mare şi discret talent ... Nu face parte din nici un cenaclu... Poetul se numeşte G. Bacovia. Dar poezia sa atît de singuratică în literatura românească s-a impus tuturor forurilor şi criticilor, în afară de orice relaţii personale, ceea ce înseamnă o miraculoasă excepţie (...) Bacovia este sărac. A fost bolnav îndelungi ani. E şi azi o umbră de om. Versurile lui, cu toate volumele epuizate, nu-l hrănesc (...) Licenţiat în drept, ca orice muritor de rînd, omul acesta, poetul acesta, de luni îndelungi bate la toate uşile, pentru a căpăta un colţ de birou, unde să muncească neştiut şi modest, cîştigîndu-şi pîinea muncind, nu cerşind (...) Bacovia e numai un poet. Un mare poet, dar numai un poet (...) Bietul poet! Apostrofa finală, dînd titlul articolului, atrăsese lui Cezar Petrescu mulţumiri din partea Agat-

---

[1] Aici îi apar poetului Bacovia *Epitet, Fugă* (Viaţa Literară, II—1929 — nr. 54, 4 junie, p. 2); *Pantofii, Sepulcre violete* (III—1928 — nr.9, 27 oct. p. 2); *Şi ninge* (IV—1929, nr. 101, 19 ian. -febr. 2, p. 2, sub titlul *Iarnă)*; *Nocturnă* (IV-1929, nr. 103, 16 febr, 1929 p. 2); *De iarnă* (IV—1929, nr. 102 febr. 2-16, p. 4); *Note de primăvară* (IV—1929—nr. 106), 30 martie-13 aprilie; *Crize* (V, 1930, 15 aprilie, p. 1); *Contrast* (IV, 1929, nr. 108, 27 aprilie-11 mai, p. 3; *Trec nouri,* (X-1935 — nr. 1, mai 1-115, p. 1), *Elegie* (X-1935, nr. 3, p. 2 aug.-sept. sub titlul *Remember).*

[2] Cezar Petrescu publicase în „Curentul", al cărui codirector era, *Cîntec tîrziu,* în trei numere consecutive.

hei, nu și din aceea a interesatului. „Compătimirea micșorează demnitatea omului ... Orice s-ar zice, tot așa va merge." El avea dreptate. Tonul era jignitor și caracterizarea situației lui materiale inexactă. Traiul poetului, susținut de Agatha din salariul ei, era nemeritat de modest, dar decent. De altfel, în convorbirea cu I. Valerian din noiembrie 1929, publicată în „Viața Literară", Bacovia și-a relatat cu o ironie amară vitregiile, dar, nu spre a-și dezvălui public „mizeria", ci pentru a ilustra arbitrariul și disprețul societății față de artist în general. — „Cum găsești traiul în București, după atîția ani de ședere în provincie?" — „Cerul de aici este mai plumburiu decît la Bacău. Prietenii mi-au zis pe vremuri: De ce stai izolat? ... Vino în Capitală, te vor primi cu brațele deschise cei ce te apreciază. Și am descălecat într-o noapte ploioasă, am rătăcit ca Telemac mai multe zile, pînă mi-am găsit casă. E adevărat, am mulți prieteni, pentru că n-am atacat pe nimeni. Dar tocmai de aceea mă uită ușor. Sînt inofensiv. De luni de zile fac anticameră, măsor culuarele, pentru un post promis demult. Dar și la Ministerul scriitorilor, și la celelalte, locurile sînt ocupate. Ce e aia artist, scriitor! ... Mi-ar conveni la Ministerul Ocrotirilor Sociale. Tot nu mă simt bine. Din jocul de-a poetul, nu poți ieși niciodată teafăr."

Totuși, în urma bătăilor repetate la ușile statului, și a protestelor de genul celui al lui Cezar Petrescu, se încredințează, în 1930, un post de referent la Direcția Literară, proaspăt înființată, a Ministerului Artelor. Serviciul era comod. Atribuțiile prevedeau redactarea de referate și texte sau conspecte pentru conferințe, pe teme culturale și literale și nu cereau ore de birou. Lucrul acasă, fără obligație de scadență, menaja poetului un regim preferențial, la sugestia posibilă, a lui Liviu Rebreanu, care îi dăduse concursul la ocuparea serviciului. Bacovia, ținînd să-și onoreze salariul, precum făcuse și în funcția de copist, pare a aborda cu sîrg o muncă minimalizată în primul rînd de superiori. Zelos, el redactează o poezie la comandă, pentru sărbătorirea Floriilor la căminele culturale ale Ministeru-

lui. Textul, frămîntat mult timp, a fost însă deturnat de la ţelul prescris, autorul lui văzînd în Isus un exponent al suferinţei şi speranţelor obşteşti, întru schimbarea rînduielilor sociale ale lumii[1]. Bacovia îşi păstrează slujba de referent pînă în primul trimestru al anului 1931, cînd respingîndu-i-se cererea de concediu medical, demisionează. Agatha, exasperată şi de imposibilitatea obţinerii unei catedre pline, ia o hotărîre eroică : se vor muta la Bacău, ea urmînd să facă naveta la Bucureşti, spre a nu-şi pierde locul de suplinitoare şi posibilitatea definitivării în Capitală. Noul intermezzo provincial, ce va dăinui trei ani, nu rezolvă, complică problemele. Naşterea, în 1931, a lui Gabriel şi edificarea unei case proprii în Capitală, vor înmulţi cheltuielile şi grijile. Iniţial tulburat, Bacovia se împacă însă mai uşor cu acest nou şir de vicisitudini, sigur că Agatha le va răzbi. „Ce alte satisfacţii ar fi dorit, şi de la cine putea să le ceară ? De aceea îşi vedea de munca lui în mod demn, singurul ajutor fiindu-i tovarăşa, care la rîndul său se complăcea în aceleaşi dispoziţii intelectuale ?... Iarna cădea grăbit şi viaţa răcnea cu pretenţii neîndurate. Sufletul cald al femeii îi dăruia emoţie unei alinări", notează Sensitif în „Cîntec tîrziu". Comuniunea cu Agatha, comentată cu o poantă de vagă maliţie la adresa laturii intelectuale a cuplului, se transformă într-o dependenţă conjugală absolută. Considerîndu-se singur, după moartea mamei şi a uneia din surori, Maria, şi înţelegînd prea bine că de izbînda soţiei în războiul cu instanţele didactice depinde înapoierea sa în Capitală, el respiră de-acum înainte în funcţie de Agatha. Expediţiile ei la Ministerul de resort le priveşte posac, iar la fiecare întoarcere o scrutează bănuitor. „Ştii cît m-a torturat absenţa ta cît timp ai făcut asta. Mi se spunea că n-ai să mai revii", a exclamat la una din revederile în care bătăuoasa sosea cu veşti mai luminoase. Grosul versurilor din „Comedii în fond" (ce vor apare în 1936), compuse

[1] Poezie publicată sub titlul *Imn* în „Orizonturi Noi" şi reprodusă în „Linia Nouă" din Craiova.

mai toate în această perioadă, postulează un amor defunct, a cărei stingere este imputată iubitei. Psihologic, fabulaţia îl descarcă pe Bacovia de culpa ineficienţei lui practice, compensată cu îmbărbătări verbale, cu exhortaţii la acţiune şi asigurări îndoielnice de biruinţă : „Da, da ! Cine ştie ce va mai fi, dar e destul că vom avea căminul nostru. Acolo vom rămîne, draga mea !" Cînd nu vegeta, rătăcea prin oraş şi cîrciumi, revenea asupra „Comediilor în fond" — jurnalul lui Sensitif — controla somnul copilului şi îi conducea neîndemînatec primii paşi. Părinte fără vocaţie, nepriceput în a se copilări prin distracţii şi jocuri la nivelul plodului, comunica cu Briel, cum era dezmierdat băiatul, prin semne şi zîmbete înduioşate sau vag poznaşe, alternate cu ceasuri întregi de contemplare a odraslei. Era uimit religios de miracolul de a fi colaborat el, crainic al morţii, la zămislirea vieţii. Agatha şi familia l-au auzit deseori extaziindu-se : „Îngere Gabriel !" Odată, serafimul îmbolnăvindu-se grav în lipsa mamei aflate la Bucureşti, tatăl l-a vegheat chinuit de neputinţă de a-l ajuta. Eventualitatea pierderii copilului, a cărui creştere o va lăsa însă în întregime pe seama Agathei, îl dispera. Abia sosirea ei l-a liniştit, prezenţa soţiei fiindu-i lui, cel puţin la fel de indispensabilă pe cît era copilului. O singură dată va mai avea prilejul de a crede în aportul său. În februarie 1933, este invitat de profesorul Dimitrie Caracostea, şeful catedrei de Istoria Literaturii Române, să stea de vorbă cu studenţii, pe baza unui chestionar-tip despre viaţa şi opera contemporanilor marcanţi.

La sfatul Agathei, Bacovia a primit chemarea. Disecîndu-se în plin amfiteatru, poetul pare să fi fost pe placul auditoriului. Interpret de bun simţ al poeziei sale, a prevenit asupra înţelegerii mecanice a simbolurilor : „Ce semnifică versul *Cu pene albe, pene negre* din *Decor* ?" „Nu e un simbol. O ţarcă ce zboară prin parc, păsări de iarnă în armonie cu decorul. Alternanţa zborului am folosit-o spre a da mişcare, viaţă, încremenirii de iarnă". „Dar ultima strofă ?" „O sinteză a acestor două culori (alb şi negru n.n.) ; ele sugerează

un decor de doliu ce trezește un regret, o melancolie firească". D. Caracostea cunoștea sau bănuia starea materială a poetului. Impresionat și de demnitatea cu care Bacovia, la dejunul dat în cinstea sa, a respins aprecierea unui comesean („vă socotesc tot atît de important ca un poet francez"), declarîndu-i că el se dorește poet român, i-a oferit un onorariu superior celor obișnuite. Bacovia l-a refuzat, rugîndu-și amfitrionul să intervină la minister pentru drepturile Agathei. Străduințele lui D. Caracostea au fost însă infructoase.

Comedia sadică și vexatorie a transferului va dura pînă în 1939, cînd, cîștigînd procesul intentat forurilor tutelare, Agatha va fi titularizată, sub condiția renunțării la salariul retroactiv. Pînă atunci va reface naveta, dar în sens invers, de la București la Bacău, unde i se procurase o catedră întreagă. În acest răstimp, cîteva zile pe săptămînă Bacovia este nevoit să rămînă singur cu băiatul și femeia de menaj. Circumstanță agravantă care îl aruncă, a treia oară, într-o criză, solicitînd internarea. Materialicește, condițiile de viață continuă să se amelioreze nespectaculos dar ferm. Poetul are casa lui, construită prin economiile și împrumutul contractat de Agatha la Casa corpului didactic. Locuința din strada Frăsinetului este prielnică izolării. Încăperile, de proporții alveolare, dar încăpătoare pentru mobila provincială a familiei, se repartizează în dormitor, sufragerie și cameră pentru copil, poetului revenindu-i ca odaie de lucru vestiarul. Grădina mică din față este înțesată cu pomi și viță sălbatică. Vegetația deasă și amplasarea casei pe o stradă, mai mult uliță, lungă, îngustă și cotită, chezășuiesc discreția. Bacovia poate ieși în voie din curte, neriscînd comentariile vecinilor. Cum nu are vocație de pensionar, după cîteva ocoluri ale perimetrului domestic, se închide între ziduri sau cercetează, pe furiș, cîrciumile mahalalei. Neaventurîndu-se departe, se oprește de preferință la locuința cizmarului Mișu Guran[1]. Acesta, cu vreo cîțiva ani

[1] Atelierul se află azi pe Calea Rahovei, între Tribunal și strada Sfinții Apostoli.

mai tînăr decît poetul, şi cu legături printre comunişti, îşi face un punct de onoare în a-l primi, şi, precum Neculuţă, în a-l angaja în convorbiri pe teme sociale. În afara unui prînz de Crăciun, la care a venit împreună cu Agatha, Bacovia îşi călca vecinul pe neanunţate, înveselindu-se în tovărăşia lui şi gata, după primul pahar de vin, să-i recite versuri. Agatha, adaptată volens-nolens la regimul de solitudine al soţului, nu răspunde prea des invitaţiilor adresate de colege sau de femeile din protipendada culturală, atrase de numele ei, deşi poetul o îndeamnă să le dea curs, pentru ca „să nu sufere de dorinţi". În schimb îşi deschide „salonul", dînd din cînd în cînd ceaiuri pe care Bacovia, fără a lua parte la ele personal, le încurajează. Îi plăcea s-o vadă îmbrăcată elegant, să o conducă curtenitor, în ocaziile solemne, ca la Ziua cărţii unde Agatha ţinea totdeauna să apară, pînă la maşina de piaţă, convocată spre a i se prezerva toaleta ei de noroaiele sau praful cartierului. Bacovia, încîntat de alura şi de succesele mondene pe care le atribuia Agathei, îi reproşa că nu „se făcuse" actriţă. De aceea îi cerea să se costumeze în personajele îndrăgite din piesele de teatru şi de operă pe care el, de o emotivitate ce-l făcuse odată să plîngă şi să părăsească sala în care expira Violeta, nu le putea frecventa. Socotindu-se stăpînul ei, alterna exploziile de efuziune cu accesele de gelozie furioasă. Un dar din partea tatălui unei eleve a Agathei, un ou de ciocolată trimis de Paşti, printr-un curier, l-a mîniat pînă la brutalizarea soţiei. Iubitor de obiecte preţioase, stătea cu ochii aţintiţi asupra peisajelor pictate pe serviciul de ceai din porţelan chinezesc, sau asupra ceştilor de cafea în culoarea cobaltului, cu motive „Rococo" şi încadrate de un medalion aurit, născînd armonii muzicale din atingerea uşoară a paharelor de cristal. Utilizînd un serviciu ad-hoc, un „tête-à-tête aurit", ritualul fierberii şi sorbirii cafelei, la care îşi poftea soţia. Voluptăţi de simbolist, compatibile în cazul său, cu revolta în contra instrumentelor luxului. Refuzînd argintăria, cerea tacîmurile de fiecare zi, după cum duminica sau ori de

cîte ori trebuia să iasă din casă cu Agatha, nu voia să îmbrace costumul festiv, ca să nu pară un „cerşetor în haine negre"'. Mîndru de ceasul de buzunar „Longines", l-a azvîrlit la gunoi, într-un acces de supărare împotriva „aurului blestemat", după ce, din curiozitate pentru „mecanică" îl demontase pînă la ultima rotiţă. Agatha, deodată cu schimbările lui bruşte de umoare, îl menaja, evitîndu-şi şi ei „sîngele rău"'. O adresă din partea Fundaţiilor Regale, sosită înainte de instalarea în Bucureşti, anunţa poetului încadrarea sa ca referent al editurii. Constatînd, într-o convorbire cu unul din directori că postul respectiv fusese ocupat între timp, Agatha a procedat în aşa fel încît Bacovia a uitat pînă şi de existenţa ofertei. Reacţia lui nu a fost prea deosebită nici în cazul ediţiei de „Poesii" (1934) [1], în care unele din piesele de rezistenţă ale poeziei bacoviene au fost eliminate sau amputate [2]. Cerîndu-i-se de către edituri să-şi asume, într-o scrisoare publică, paternitatea operaţiei, ca să pună capăt scandalului iscat, poetul a acceptat impertinenta sugestie, în pofida opoziţie a soţiei. Cu groază de vîlvă şi plin de delicateţe faţă de membrii breslei sale (nu i se cunoaşte nici un articol polemic, nu a fost auzit niciodată bîrfind pe cineva), ţinea în mod special să-l cruţe de oprobiu pe Adrian Maniu, îngrijitorul ediţiei, care, în contrast cu conduita sa de pînă atunci, cedase injocţiunilor sau tabuurilor sociale ale Fundaţiei Regale.

În 1934, Bacovia împarte cu Tudor Arghezi premiul naţional de poezie. Suma o încasează în particular, căci

---

[1] E anul în care apar „Cîntece de dragoste şi moarte" (Adrian Maniu), „Caietul verde" (întregit, de Ion Pillat), „În pragul minunii" (V. Voiculescu), „Inimi sub săbii" (Eugen Jebeleanu). „Golful sîngelui" (Radu Boureanu), „Întoarcerea poetului la uneltele sale" (Camil Baltazar) etc., etc.

[2] E vorba de *Amurg, Pălind, Negru, Melancolie, Nervi de toamnă* („E Toamnă, e foşnet, e somn..."), *Oh, amurguri, Alean, Pulvis, Trudit Amurg (II), Finis, Largo, Nervi de primăvară, Matinală, Monosilabe de toamnă.*

a refuzat să participe la solemnitatea patronată de rege, recurgînd la aceleași tertipuri de școlar. Întrebat de ce nu s-a dus, a declarat că fusese intimidat de cordonul de pază din jurul Cercului Militar! Fugind de tot ce era autoritate, și cu atît mai mult de cei aflați în vîrful ei, admitea, silit, să participe din nou la „șezători de cucoane". În schimb a dat cu plăcere cîteva autografe la apariția „Poesiilor" alături de Tudor Arghezi, Ion Minulescu, N. D. Cocea, Ionel Teodoreanu, iar în 1935 a răspuns exact unui chestionar trimis de o editură elvețiană care, luînd cunoștință de poezia română dintr-o conferință ținută de Lucian Blaga, ca atașat cultural în țara Alpilor, îl trecuse pe Bacovia într-o enciclopedie. În vara lui 1936, anul publicării „Comediilor în fond", a primit să stea cu Agatha și băiatul la Bușteni, în vila Societății Scriitorilor români, În vacanța precedentă, fusese cu familia la mare, unde el, care a cunoscut litoralul abia atunci, s-a simțit atît de bine, încît a petrecut și prima parte din vara următoare pe țărmurile euxine. Impresiile, obiect al conversațiilor purtate cu soția și transfigurate în cartea ei „Terase albe," au fost destul de vibrante ca să anime cîteva „pasteluri" marine. Părea reechilibrat, aproape voios.

„AZI NU MAI SCRIU NIMIC"

Calmul cazanier pe care-l exhibă, cel puțin pe jumătate real, fusese dobîndit cu prețul secătuirii izvoarelor poetice. Bacovia, e adevărat, nu a fost niciodată prolific. Și în epoca fertilă a „Plumbului" și „Scînteilor

galbene" avusese pauze relativ întinse de ariditate, repetări şi înseilări de versuri ca nişte cioburi de preţ căutînd zadarnic să se închege. (Chiar în „Comedii în fond" au intrat versuri aparţinînd anilor 1900-1906, şi o poezie reprodusă din antologia „Poesii" 1934). Măsurile secătuirii sînt însă altele. Prezenţa acţiunii unui sistem de forme, identic în orice situaţie emoţională şi reductibil la o serie de scheme simple nu ne împiedica a înregistra din plin forţa de impact a poeziei lui Bacovia. De aici înainte, „aparatul", ieşit la iveală în toată evidenţa lui mecanică, se învîrte în loc ca un motor cu combustibil din ce în ce mai scăzut şi lipsit de o direcţie de funcţionare. Procedeele tipic bacoviene, repetiţia cuvintelor-cheie, a anumitor culori, sunete, instrumente muzicale, semnale kinestezice, suscitarea vertigiului hipnotic prin convergenţa senzaţiilor disparate, prin schimbări bruşte de planuri nu mai degajă magia familiară. S-a „uscat" planta numită Bacovia? Simţindu-şi mai demult declinul,[1] refuză instinctiv dezvoltarea artificială a unor texte fără graţie. Laconică prin natură, poezia bacoviană tinde să se reducă la punctări de stări, la note telegrafice cu semnificaţie de simplu inventar distrat al vieţii („Tăcute locuri... curent/ Pe podul gîrlei... se desgheaţă/ Corbi.../ .../ Ca altădată, nimeni .../ Crengi în violetă ceaţă — / Curent pe podul gîrlei") sau al poeziei proprii („Cafeneaua/Cu visători damnaţi/... Efuzii de parfume/Şi nuanţe/. Oraşul dominant"). De la constatări de epuizare, mişcătoare fiindcă semnatarul lor este Bacovia („Azi am gîndit / Artă. / Preocupat / A compune un roman. / Dar ceasul era greu. / Pe urmă toate. / Sînt tăceri. / Gîndeam/ Artă. Un roman.../ Oamenii vorbesc de acel erou"), el ajunge la adnotaţii incoerente, urme radiografice ale unui spirit devastat. Conştient de valoarea exactă a producţiilor sale de acest gen, Bacovia va ezita să le tipărească, chiar şi în reviste,

[1] „Acum scriu rar. Nu mai am elanul şi forţa de odinioară, nici credinţa. Sînt loviri de care te saturi să le repeţi pe nicovala ta. O strofă ucide mai sigur ca otrava. Vreau să înceteze faza feroce." (vezi interviul dat lui I. Valerian din „Viaţa Literară")

lăsîndu-le să zacă în sertare. Multe merită însă atestarea critică, așa cum va fi cazul cu versurile din viitorul volum „Stanțe burgheze" (1946), după cum o triere similară va reține din postumele editate sub titlul „Stanțe și Versete" (1970) texte viabile, în orice caz reprezentative.

Revenind la „Comedii în fond," se recunoaște, germenul de ironie acidulată la adresa societății și la condiția autorului însuși. Tratîndu-și sever tentația spre auto-compătimire și respingînd, cu accentul orgoliului lezat, gesturile de filantropie, Bacovia dovedește un spirit critic chiar mușcător, „Delirul" însuși lasă să scape acuități anticipînd ultracondensările moderne, surprinzătoare numai pentru cine nu crede în succesele, fie sporadice, ale rezistenței poetului la asaltul tenebrelor :

Căci Dumnezeu
Mi-a dat să scriu
Aceste rînduri.
Credeam
Numai să privesc
La public,
Și poate.
Din umbra unei terase,
Într-o după-amiază
Tăcută, cu soare,
Va trece o pasăre,
Departe,
Ca printr-un parc...
(După-amiază caldă)

Dacă și atunci cînd securitatea materială și socială se consolidează întrucîtva și ici-colo survin semne de apetit vital, neliniștea este mai tare, continuînd a-l mîna, ce demon îl ține în puterea sa ? Demonul lui de totdeauna, sentimentul originar al dublului eșec : acela

al existenței în genere, ca pradă a neantului, și acela, în ochii săi derivat din primul, al epuizării vocației. Evitînd consecințele ultime ale acestor premise, Bacovia nu este insul unei opțiuni unice, într-un sens ori altul; abandonarea poeziei și renunțarea la viață, sau lupta îndîrjită cu viața, cu sine însuși. Contradictoriu, uneori pînă la ambiguitate, el acceptă sau protestează în același timp împotriva „destinului", ori caută soluții de evaziune, de fugă, sub scutul nevrozei, dinaintea dificultății de a trăi în condițiile acelui veșnic echivoc. Una din cele mai elementare forme ale primei ipostaze este gestul săvîrșit în primele luni ale căsătoriei: întors de la sanatoriu și bucuros de camera amenajată anume pentru el, după numai cîteva luni senine, Bacovia și-a aruncat, rupt sau ars aproape toate manuscrisele, cele rămase fiind ascunse de soție. S-a despărțit apoi de nimicurile evocatoare ale copilăriei, cerînd să se înapoieze mamei șuvița de păr, certificatele școlare și coroana primită la premiu. A aruncat în sobă stocul de scrisori particulare, din care majoritatea o formează corespondența cu Agatha, fără a mărturisi sacrilegiul nici după comiterea lui. Parte din cărțile poștale și ilustrate trimise de el soției se află încă în posesia acesteia. Descoperit prin intuiție conjugală și somat, cu plînsete, să se explice, incendiatorul a pretins că voia să evite cotrobăirea în intimitatea lui de către posteritate. Motivarea, valabilă dacă actul ar fi fost izolat, nu lămurea amploarea operației de nimicire a operei și de îndepărtare a relicvelor, inclusiv cufărul însoțitor al studenției sale, pe care numai grija soției pentru imaginea postumă a poetului l-a ocrotit. Păstrînd doar obiectele neutre sau mijloacele elementare de lucru intelectual (cărțile, dicționarele) și artistic (vioara și desenele) Bacovia voia să ucidă în el orice legătură cu poetul pe care-l considera definitiv pierdut. Executată cu o fermitate sfidătoare și iritată, căreia totuși i-a scăpat o dată o lacrimă, extirparea trecutului viza un statut ireconciliabil cu noua lui condiție. Gestul nu a rezolvat nimic. Bacovia, cum știm prea bine, putea să se despartă de fetișurile unui tre-

cut material, dar nu de sine, în insul său care, în ciuda propriilor aspiraţii, „alesese" convingerea că existenţa este neantul, abisul, golul. Medicina cunoaşte maladia vidului. Cei afectaţi, indivizi perfect normali, nesuferind de pe urma vreunei tare organice, sînt dintr-o dată atinşi de o criză de tip demenţial, care poate să ia aspectul unei agitaţii teribile, al unei confuzii mintale acute, al unei propensiuni irepresibile spre sinucidere. Accesele, de scurtă durată, dispar la fel de inexplicabil cum se ivesc. Crizei îi urmează o stare de prostraţie foarte apropiată de atitudinea obişnuită a bolnavilor, caracterizată printr-o mare apatie. Modul lor curent de viaţă se distinge prin monotonie şi absenţa relaţiilor sociale şi afective normale. Trăind într-un vid social în care orice comunicare cu semenii este abolită, ei se privesc ca marginali, ca elemente rămase în afara „contabilităţii sociale". Pentru ei, orice organism social este opresiv. Acest climat de pasivitate, mai mult, de zdrobire a fiinţei, dă naştere unei hibernări psihologice, în cazul optim, unei inhibiţii, care îi face inapţi de a răspunde la indiferent ce problemă care ar presupune o decizie sau o rezolvare mai complicată. Iar criza, survenită atunci cînd subiectul este brusc antrenat într-o peripeţie, într-o situaţie neprevăzută, o constituie tocmai fuga dinaintea oricărei acţiuni, a oricărei situaţii angoasante. Deosebirea dintre astfel de cazuri şi acela al poetului atît de asemănător prin simptomatică este că, la Bacovia, sentimentul vidului nu era numai social, ci existenţial. Poetul însuşi, pătrunzînd cu înţelegerea doar pînă la rădăcina socială a „răului", socotea reducţia fiinţei sale la calitatea de simplă existenţă supusă subversiunii neantului, o urmare exclusivă a alienării omului în societatea ridicată de spoliere, impostură şi violenţă. Convingere care, reactualizată în momente critice, îi slujea drept suport moral, prin aceea că se bizuia pe ceea ce el numea „mecanica socială". Termen obsedant, rămas în memoria poetului din lecturile marxiste ale tinereţii, sintetizînd pentru el înlănţuirea deterministă a legilor care comandă, peste orice împotrivire, victoria ineluctabilă a „proletarilor muncii". Con-

vingerea o împărtășea rar, cu un aer sibilinic, de deținător al adevărului ultim, ce nu poate fi încredințat în chip ușuratic oricui și pe care și el îl dibăcise cu dificultate. La o lună de la greva muncitorilor de la Griviţa, comentînd represiunea și voind să-și edifice soţia asupra mișcărilor sociale, a bătăliilor de clasă, îi atrăgea atenţia asupra diferenţei radicale dintre politica empirică, oarbă a partidelor burgheze, și orientarea clarvăzătoare, întemeiată pe cunoașterea „mecanicii sociale", a forţelor revoluţionare: „Politica, da, politica nenorocită nenorocește un popor... — Dar ce se amestecă politica în viaţa noastră? — Da, se amestecă și se va amesteca o dată nu numai în viaţă, ci și în cele mai vitale nevoi ale vieţii... Trebuie să gîndești și la mecanica socială!" În cursul războiului, invocînd aceeași formulă, universală ca un panaceu și irezistibilă ca o incantaţie, a revenit asupra inevitabilităţii singurului deznodămînt posibil: prăbușirea fascismului și a edificiului social care îl genera.

„MI-AM REALIZAT TOATE PROFEŢIILE ..."

Eliberarea ţării și începuturile procesului de restructurare a realităţilor sociale nu au provocat numai cunoscuta declaraţie testamentară *Cogito:*

Mi-am realizat
Toate profeţiile
Politice,
Sînt fericit...

Versurile din „Stanţe burgheze" (1946) cuprind trimiteri la contemporaneitatea în transformare, la fluxul de speranţă revărsată de lupta pentru putere a „claselor noi" şi la acţiunile de reconstrucţie postbelică:

Oraşul seara...
Şantiere în repaus
Cu firme scrise
Din becuri înstelate.
Oraşul seara...

sau :

Război,
Mişcarea popoarelor,
Cămin, colibă, adăpost...
Nopţi roşii, cutremur...
Renaşterea lumii.

Mesagerii acreditaţi sau spontani ai noului climat politic şi exponenţii culturali cu suflul regăsit i se adresează, îi agită numele în presă şi la edituri, reclamînd forurilor de stat recunoaşterea operei şi protejarea bătrîneţii poetului. Reaşezat director al Fundaţiilor Regale, Al. Rosetti grăbeşte, în toamna lui 1944, apariţia volumului de „Poezii" din seria Operelor, rezervată autorilor de seamă (Arghezi, Blaga, Pillat, Voiculescu)[1]. În anul următor, Bacovia este primit cu afecţiune respectuoasă la sediul Societăţii Scriitorilor de către Mihai Beniuc, care îl cunoscuse în vara lui 1943, Eugen Jebeleanu şi Cicerone Theodorescu. Aceş-

[1] Ediţia, contractată din 1942, pe cînd în capul instituţiei se găsea încă D. Caracostea şi pregătită pentru tipar în 1943, trebuia să apară în primăvara anului 1944. Bombardamentele de la 4 aprilie din acelaşi an, lovind tipografia din strada Latină nr. 4, au distrus colile trase.

tia din urmă devin familiarii casei Bacovia şi, dacă cuvîntul s-ar potrivi poetului, prietenii lui. Eugen Jebeleanu, autorul unui interviu, cel dintîi dintre puţinele date de Bacovia în epoca noastră[1], pune la punct împreună cu Cicerone Theodorescu editarea „Stanţelor burgheze" la Casa Şcoalelor, unde paladinii săi erau consilieri. La împlinirea a 65 de ani de existenţă şi 50 de activitate ai poetului (17 septembrie 1946), duoul tutelar propune Ministerului Artelor o aniversare oficială. Sărbătorirea, organizată sub patronajul solicitat, cu protocolul de rigoare şi participarea reprezentanţilor Societăţii Scriitorilor, este consemnată pe larg în presă. Evenimentul a avut urmări utile. Poetul, graţie presiunilor repetate ale aceloraşi protectori, funcţionase din 1945 ca bibliotecar la Oficiul de Studii al Ministerului Minelor. După sărbătorire, este trecut într-unul din posturile de consilier ale Ministerului Artelor. Între timp, Agatha îşi vede cu ochii visul definitivării la Bucureşti. Din toamna lui 1944, e titulară la catedra de limba franceză a liceului „Domniţa Ileana", iar din vara anului următor şi pînă la pensionare, este cu regularitate membră într-una din comisiile de bacalaureat din Bucureşti sau din provincie. Prăznuirea din capitală înţeapă orgoliul oraşului de baştină, care îşi invită fiul la un omagiu public. Bacovia, prea puţin convins, s-a lăsat totuşi antrenat de Agatha şi, în aceeaşi lună, a coborît la Bacău. În prima zi, a fost, împreună cu soţia şi fiul, musafirul de onoare la agapa dată de foştii colegi de clasă. Pe coridoarele liceului, văruite în albul lor spitalicesc, în sălile de muzică, de gimnastică, în laboratorul de experienţe fizico-chimice, în clasele unde învăţase şi în curtea interioară cu înfăţişarea de careu de cazarmă, sentimentele au fost mai tari decît resentimentele. „Ciuntirul tinereţii" i-a stors lacrimi pe care masa de seară, toasturile şi vinul le-au şters şi înlocuit cu o expresie de destindere voioasă. A declamat din versurile sale şi a cîntat la vioară. A doua zi, a luat parte la o celebrare triumfală a poeziei şi

[1] Vezi nota de la pagina 17.

persoanei sale. La sfîrşitul programului, alcătuit dintr-o dramatizare după *Poema în oglindă*, dintr-o transpunere coregrafică a poeziei *Balet*, şi din compoziţiile pianistice pe cadenţe bacoviene ale unui profesor de muzică local, poetul a fost adus pe scenă în aclamaţiile sălii, dăruit cu flori şi îmbrăţişări. În ultima zi, s-a plimbat prin tot oraşul şi în tren nu s-a dezlipit de la fereastră pînă la Focşani. Bacăul cel ursuz i-a apărut înduioşat la despărţirea de adio, dacă ar fi să dăm crezare versurilor: „Cînd am plecat din Bacău/Grădina publică plîngea / Cu lacrimi de ploaie / Iar eu de-atunci/ Plecat am fost./Plecat voi fi mereu."[1]

În casa din strada Frăsinetului, al cărei locatar reintrase în atenţia cercurilor literar-artistice, se perindă cunoştinţe vechi şi noi, de o seamă cu el sau mult mai tineri, de compozitori şi artişti ai penelului, dornici să-l nemurească. Bacovia este însă alergic la imaginile propuse de alţii. Ca să reuşească, pictorul Coman Ardeleanu, fost elev al lui Luchian, a folosit o stratagemă. A început prin a o zugrăvi pe Agatha, răbdătoare la canoanele pozării, pentru ca, în timp ce poetul se afla în cameră înregistrînd mersul lucrării, să-i fure trăsăturile. Cursa a prins şi încă îndoit, Bacovia fiind captat atît într-un „pastel" de expresie tragică, amintindu-l pe „Moş Niculaie" al lui Luchian, cît şi într-un „ulei" mai placid în realismul său conştiincios. Mai tîrziu, a primit să i se cioplească chipul şi în piatră (două medalioane şi un bust) de o rudă a Agathei, sculptoriţa Maria Vasilescu Gavrilovici. Printre obicinuiţii casei se număra şi un cultural obscur, fost coleg de bibliotecă de la Ministerul Minelor, Metulescu. Acesta, plin de proiecte fumegoase, îl asociază uşor la o istorie a Olteniei şi la o colecţie amplă din poeţii contemporani. Nici una din himere nu s-a închegat. Credul şi insensibil la orice fel de vexaţiuni (refuzase să depună plîngere împotriva unui vecin care devalizase cămara familiei), Bacovia nu s-a supărat pe mistificatorul păcălit, la drept vorbind, singur şi a con-

[1] Din „Divagări utile", reproduse în „Ateneu" numărul festiv citat.

tinuat să-i țină ușa deschisă. De pe urma antologiei avortate, împodobite de Bacovia, la cererea inițiatorului, cu o suită de portrete, inclusiv efigia sa, au rămas două autoportrete în creion, dintre care unul va introduce ediția de „Scrieri alese" (1961). Problemele în măsură să-l preocupe cu adevărat vin din altă parte, tocmai de acolo de unde se credea apărat. La trei luni de la numirea în slujba de consilier, o reorganizare a Ministerului Artelor aduce suprimarea postului și tăierea sinecurii. Bugetul familiei se restrînge la leafa Agathei și la pensia mică furnizată din fondurile drămuite ale Societății Scriitorilor. Licențierea din serviciu, înainte de a-l lovi material, îi zguduie însă încrederea în societate, și aceasta într-un moment de aglomerare a dificultăților ridicate de creșterea băiatului. Moștenitor al rezistenței la învățătură și al hipersensibilității tatălui, Gabriel urca anevoie treptele școlii, terorizat de programă, disciplină, examene. În clasa IV-a de liceu, amenințat cu repetența, încearcă să se sinucidă. Altă dată, singur în casă, este surprins de niște hoți, care l-au imobilizat într-un scaun și l-au amuțit cu un căluș. Tatăl, ros de complexul vinovăției față de copilul a cărui dezvoltare trudnică îi pastișa sarcastic viața, se acuză în secret. Reproșuri aflate la originea refuzurilor reiterate de a se hrăni și a nopților de insomnie, soldate curînd cu o reșută a tuberculozei din tinerețe. Asistența medicală promptă, susținută de Uniunea Scriitorilor, va curma însă foarte repede pentru cei 70 de ani ai poetului, recidiva. Nu tot atît de curînd i se va cicatriza leziunea morală săpată de vetoul opus la reeditarea versurilor sale de către A. Toma, directorul Editurii de Stat pentru Literatură și Artă între 1951 și 1954. Mai adînc decît opoziția ca atare, pe care nu au putut-o clinti strădaniile conjugate ale lui Eugen Jebeleanu și Cicerone Theodorescu din afara editurii, ale lui Silvian Iosifescu, G. Pienescu și ale subsemnatului, ca redactori, l-au afectat pe Bacovia motivările „confratelui". Poetul salutat de Scînteia „ca gropar al lumii trîntorilor și ursitor al lumii truditorilor", era relegat în tabăra

„decadenţilor" : „Cît timp voi trăi, paharul cu otravă al poeziei lui Bacovia nu va ajunge la buzele cititorilor", se jurase în discuţia finală a redacţiei A. Toma. Interdicţia, operantă o vreme scurtă pentru promulgator, lungă pentru cel lovit, este înlăturată în cadrul primelor măsuri ale politicii culturale, inaugurate în jurul anilor 1954-55, politică autentic socialistă, degajată de prescripţii dogmatice şi ierarhii de valori pneumatice. Împreună cu Tudor Arghezi, numele lui Bacovia revine în circulaţie, „Steaua" e cea dintîi revistă care-l cinsteşte, reproducîndu-i poezia *Cogito*, în timp ce redactorul ei şef de-atunci, poetul A.E. Baconski, tipăreşte un studiu fără restricţii artificiale despre lirica bacoviană în totalitate[1]. Ediţia prevăzută cu o prefaţă de o îndreptăţită ostentaţie polemică, a lui Eugen Jebeleanu, apare în vara aceluiaşi an, înaintea celui de-al doilea Congres al Scriitorilor. Deşi restrîns şi cu un sumar „tematic", volumul dispare din rafturi de îndată ce e pus în vînzare.

Reîntronat a treia oară, cu ajutorul altora, precum voievozii prea slabi spre a-şi cuceri singuri scaunul, Bacovia se numără printre beneficiarii dintîi ai pensiilor de onoare acordate cetăţenilor eminenţi prin decretul de stat de la 1 ianuarie 1956. La împlinirea a 75 de ani, i se decernează Ordinul Muncii cl. I (la acea dată, cea mai înaltă decoraţie pentru oamenii de cultură) şi la 14 decembrie este sărbătorit la Uniunea Scriitorilor. Cel mai puţin solemn şi mai puţin solemnizabil scriitor român trăieşte înfrigurat evenimentul. De cîţiva ani nu părăsise nici cartierul, nici locuinţa, şi în ziua înmînării distincţiei, nu fusese în stare să se deplaseze spre a o prelua personal. Dar, pentru întîlnirea fraternă de la Casa Scriitorilor „Mihail Sadoveanu", se găteşte cu o pedanterie uimitoare, începînd din dimineaţa zilei fericite, cînd a şi cerut să fie plimbat cu maşina prin Bucureşti. La ceremonia restauratoare, ritualul florilor, discursurilor de salut, îmbrăţişă-

[1] „Steaua" VII, nr. 1 şi 2/1956 şi *Colocviu critic*, Buc. ESPLA, 1957

rile lui Tudor Arghezi, care a ţinut să fie de faţă, îşi pierduseră convenţionalitatea. Prezenţa poetului martir a sudat asistenţa într-o conştiinţă unanimă.

Anul 1956, fast pentru poet, este nefast pentru om. Fenomenele vestitoare ale finalului, crize teribile de rinichi, ficat, intestine, se precipită. Bolnavul respinge recomandările de internare în clinică, fiindcă este convins că va birui supliciile unei longevităţi sadice. În luptă de astă dată cu organismul, caută oriunde surse de energie. Se anină de ideea unei ediţii complete, în vederea căreia cere Agathei să cerceteze la Biblioteca Academiei periodicele unde îşi publicase versurile şi prozele. Schiţează poezii, unele sub impulsul evenimentelor istorice (*Egipet*, de exemplu, apărut în „Scînteia"), răspunde, cum şi cît poate întrebărilor despre poezie şi propria sa carieră, despre viaţa socială şi internaţională, puse de Cicerone Theodorescu[1], interpretează ca victorie a vitalităţii sale omagiile aduse de artişti ai creionului, pensulei[2], daltei[3], sunetului[4]. În aceeaşi încordare a voinţei de a trăi, se prinde cu amintirea de crîmpeie disparate ale vieţii lui şi cu privire la gesturile domestice ale soţiei. „Îngerul negru", cum numeşte el moartea în monologul oral indescifrabil care îi întovărăşeşte ultimele clipe, îşi strînge însă cercul şi-şi sapă sigiliul pe faţa poetului, cu mult înainte de a-i lua sufletul. Observînd că a ajuns să semene cu „Cristul" din reproducerea după tabloul lui Guido Reni la care ţinea, nu mai rabdă duplicatul şi-l răsuceşte cu faţa la perete. În dimineaţa zilei de 22 mai 1957, pe la opt şi jumătate, întors cu capul spre zid, ar fi apucat copilăreşte mîna Agathei şi îngăimînd: „Vine întunericul", a plecat dincolo aşa cum venise încoace. Pe nesimţite. În odaia unde s-a stins, nu s-a clintit

---

[1] *Acasă la Bacovia*, „Flacăra" 21 octombrie 1956.

[2] Florica Cordescu, Cik Damadian, Perahim, Medi Dinu.

[3] O. Han, Baraschi, Ion Vlasiu, Rodica Stanca-Pamfil.

[4] Al. Jora Zeno Vancea, Paul Jelescu, Marţian Negrea, Doru Popovici, Gh. Dumitrescu, Hilda Jerea, Florica Dumitriu etc., etc.

nimic din decorul familiar : divanul, vitrina cu cărţi, tablourile de interior mic-burghez, scaunele cu spătare noi, taburetul. Pe cuier atîrnă, într-o intimitate zadarnică, umilele componente chapliniene ale siluetei lui de umbră : paltonul, pălăria, bastonul. Lipseşte numai oglinda, îndepărtată de mult, la dorinţa sa. Bacovia se eliberase în fine de povara existenţei sale, de eul sfîşiat.

BACOVIA ŞI SIMBOLISMUL

Romanticii au instaurat în conştiinţa artistică a secolului lor dezgustul de proza realităţii, ca o condiţie canonică a artei, şi ostilitatea împotriva ordinii sociale contemporane, ca unicul raport posibil al artistului cu societatea. Cotidianului prozaic, romantismul i-a opus fie himera întoarcerii la începuturile istoriei, la armonia edenică dintre om şi cosmos, fie visul unui viitor reparator al rănilor umanităţii, prin acţiunea înfrăţită a tuturor păturilor sociale. Paseist sau meliorist, nostalgic al întocmirilor primitive, aristocratizant sau populist în utopiile erijate ca soluţii ale răului social, romantismul credea în posibilitatea artei de a forţa impasurile prezentului şi a acţiona într-un sens ori altul asupra conştiinţelor. Realismul, fundamentînd aversiunea romantică faţă de societatea dată, prin critica „dominaţiei goale a interesului egoist" („Manifestul comunist"), prin denunţarea caracterului de clasă exploatatoare, a burgheziei, respinge însă nostalgia atît a originilor cît şi a viitorului, ca pe nişte iluzii dăunătoare înţelegerii adevărului. După modelul ştiinţific, doctrina realistă şi, mai ales, corolarul ei, naturalismul, „sacralizează" realul, îl cristalizează într-o fatalitate tiranică, contribuind involuntar la blocarea perspectivelor transformatoare şi absolutizarea antagonismului dintre artist şi societate. Cu simbolismul, divorţul artistului de societatea divizată în clase devine

o ruptură de societatea ca atare, ca formă organizată de convieţuire a oamenilor, o detestare în general, şi în primul rînd, a maselor, a mulţimilor muncitoare. Taxat ca inapt, în chip congenital, de creaţie şi percepţie artistică, „vulgul" este cu atît mai dispreţuit, cu cît aspiraţiile fluturate pe baricadele revoluţiilor ce au fulgerat epoca apar scandalos de antiartistice. Convinşi de incompatibilitatea imperativelor artei cu destinele comunităţii, o bună parte din artiştii celei de a doua jumătăţi a veacului îşi asumă, ca pe un titlu de glorie, statutul primei generaţii literare aflate în răspărul timpului. „Epoca imperială se dezinteresează de poezie, dar mai ales poezia se dezinteresează de epocă ; oul sau găina, cine a început ? Poeţii vor avea nevoie de două decenii ca să iasă din dilemă, să găsească audienţa, gloria : contrariul debuşeului în plină lumină pe care-l cunoscuseră romanticii cu treizeci de ani în urmă. Contactul între marea poezie şi marele public contemporan este tăiat ", spunea A. Thibaudet[1].

E adevărat că, antrenaţi de curentul revoluţionar, un Baudelaire, un Verlaine, un Rimbaud simt tentaţia de aruncare în vîltoare. Poetul *Florilor răului* a salutat pe răzvrătiţii de la 1848, Verlaine s-a amestecat printre comunarzi, Rimbaud, în *Fierarul* şi *Mîniile Cezarului*, s-a angajat hugolian în aceeaşi cauză. Gesturile lor, uitate, nu vor fi în orice caz reeditate de succesori. Dimpotrivă. Postulatul neintervenţiei artei în afacerile publice se rafinează spre finele veacului în teoria artei pentru artă, în ficţiunea poeziei pure, ca să se difuzeze sub ipostaza simbolistă. În sfera de manifestare a acesteia a avut însă loc un proces de nuanţare ideologică şi estetică, concomitent cu prelungirea razelor de acţiune ale curentului, dincolo de focarul său francez.

La noi, simbolismul s-a desfăcut în ramuri divergente, nu însă conform schemelor sociologismului simplificator, după care artiştii ce-l reprezintă se repartizează

[1] „Histoire de la littérature française" ed. Stock, Paris 1936, p. 316.

bipolar, între două tabere demarcate tranşant prin atitudinea faţă de ideea progresului, a revoluţiei. Ultimele interpretări au scos la iveală variaţii de accent nu numai de la un artist la altul, dar şi de la o fază la alta din evoluţia unui autor, pentru a nu mai vorbi de deplasările de atitudine de la o aripă la alta[1]. Exponenţii primei serii de simbolişti, de la Tradem la Ştefan Petică, nedepăşind graniţa ce separă pe simpatizanţi de revoluţionari, gravitează în orbita unei alianţe generice cu dezmoşteniţii, indiferent de provenienţa şi ponderea lor în societate. La Dimitrie Anghel, tema socială, aspiraţia către înnoirea stării de lucruri se estompează pînă la dispariţie. La un Emil Isac, visul reformator îşi va sublinia contururile. La un Mihai Cruceanu, înclinaţia proletară se va cristaliza în opţiune revoluţionară. Bacovia însuşi nu este un poet combatant, în sensul plenar al cuvîntului, viziunea lui despre viitor oscilînd între o încredere absolută şi un scepticism zdrobit. Cazurile citate populează un cadru agitat, cu o configuraţie pestriţă. Explicaţia stă, pe de o parte, în natura contextului istoric, iar pe de alta, în formaţia şi situaţia socială a simboliştilor.

Simbolismul se naşte şi se maturizează în epoca înfrîngerii Comunei şi a consolidării burgheziei, a derutei păturilor oprimate, ca şi a încercărilor dificile de revigorare a elanurilor revoluţionare. Înşişi aspiranţii la o artă nouă descind dintr-o categorie socială lipsită de omogenitate, supusă influenţelor şi presiunilor adverse, gata să îmbrăţişeze astăzi ceea ce refuzau ieri. Mic-burghezi prin extracţie sau profesiune (slujbaşi ai aparatului de stat, profesori secundari, gazetari titraţi, adesea autodidacţi), unii fără meserie şi inserţie socială, trăitori de la o zi la alta, de pe urma remuneraţiilor întîmplătoare, a sprijinului colegial, a sumelor smulse sau dăruite de către un mecena ocazional, ei alcătuiesc mediul aparte al boemiei, suspen-

[1] Vezi Dumitru Micu „Literatura română la începutul sec. XX", Buc., E.P.L., 1966; Lidia Bote „Simbolismul românesc", Buc., E.P.L., 1967.

dată la marginea societății, între burghezie și muncitorime. Proletari culți, ei suportă cu ură mocnită sau revărsată, cu resemnare mohorîtă sau mîndră, dubla opresiune a banului și rangului, a înstrăinării de lume și de sine, pe care o inaugurează civilizația metropolelor, dezvoltate pe seama periferiei și a orașelor de provincie. Izvor al „răului de la finele secolului", această din urmă particularitate merită reținută în mod special, pentru înțelegerea simbolismului autohton; „Generație a învinșilor și ftizicilor, care este și o generație de deprimați. Totul pare a conjura în epocă, pentru a favoriza această stare de depresiune. Dezvoltarea prodigioasă a marilor orașe, sugînd de orice vlagă și activitate, determină anemia progresivă a orașelor de provincie. Nu se nasc mai mulți poeți în provincie decît altădată — dimpotrivă — dar cei care văd ziua aici sînt marcați de ea mai mult decît erau în timpul romantismului. Ei vor cunoaște, odată cu nostalgia cetăților magice, și răul de provincie. Și în țara unde contrastul e mai violent, în Belgia, acest rău s-a și răspîndit cel mai mult"[1]. Acea Belgie a Orientului, cum era numită România lui Bacovia, adolescentă ca națiune, fragilă ca stratificare socială și stabilitate instituțională, plină de contrastele dintre orașele mari și provincie, dintre civilizația urbană și rurală, dintre mizeria mulțimilor și luxul privilegiaților, oferă multiple analogii cu țara lui Verhaeren, Rodenbach, Rollinat. Refractarii stilului de viață și ai concepțiilor dominante sînt mai aproape de modul de viață și vederile oprimaților, printre care sînt catagrafiați de-a valma proletarii propriu-ziși (muncitorii din fabrici, ateliere, ce își închiriază forța de lucru patronilor, intelectualii exploatați sau, cu expresia lui Gherea, proletarii culți), declasați din slăbiciune personală, din capriciile crude ale „mecanicii" capitalului, sau, ca în cazul aristocratului gorkian, din silă de rînduielile banului, vagabonzii, cerșetorii, estropiații sufletește și trupește (orfa-

[1] Vezi Guy Michaul, „Message poétique du symbolisme", Paris, ed. Nizet, 1961, p. 265,

nii, vitregii, bastarzii, bătrînii, bolnavii, infirmii aruncaţi în rigola vieţii), prostituatele de nevoie. Precum în literatura franceză, Baudelaire, dandy-ul de paradă, Verlaine, culesul de pe străzi, şi nobilul autentic Villiers de l'Isle Adam, tot astfel în poezia română îşi dau mîna, peste originea lor de clasă, seniorul imaginar Macedonski, gazetarul ftizic Traian Demetrescu, funcţionarul intermitent şi nevrozat, Bacovia, epava Arthur Enăşescu. G. Călinescu a sesizat fenomenul: „Acest curent s-a ivit la noi în mediile nesănătoase, fie la socialişti, cu proletari suferind de ftizie, trăind în mahalale zdrobite de ploi şi înecate în gloduri, fie la aristocraţii măcar sufleteşte, cu simţurile delicate, înfiorate de parfumul florilor, de fragilitatea bibelourilor, la oamenii cu „nervi", într-un cuvînt. Aşa se explică de ce proletarul Traian Demetrescu se apropie de preţiosul Macedonski (...), Traian Demetrescu, care vrea să fie dus la groapă sub o profuziune de flori, se întîlneşte în spirit cu D. Anghel, care cade în voluptăţi olfactive la efluviile florale"[1]. Dintre contrastele ce se reproduc la noi, în expresie specifică, este inutil a reevoca în detaliu pe acela care, devenit antagonism virulent, avea să provoace peste relativ puţină vreme explozia marilor răscoale ţărăneşti. Simboliştii, cu tot citadinismul şi problematica lor strict individualistă, nu vor trece pe lîngă eveniment ca şi cum el nu s-ar fi produs. Furtuna socială va clătina versul lui Anghel, Bacovia, Emil Isac mai ales, ardeleanul fiind pregătit prin tradiţie pentru înregistrarea frămîntărilor sociale. Semnificativă însă pentru ideologia simbolistă este critica spiritului mercantil, arivist, politicianist, propagat de jongleurii idealurilor libertăţii, în viaţa publică, în relaţiile normale, în intimitatea omului. Vehemenţa macedonskiană în această direcţie, continuînd patosul antiburghez al lui Eminescu, a luat formele pamfletului, ale parodiei şi caricaturii, fără a-şi întări prea mult scrupulele artistice („cînd tîmpita burghezime / din

[1] „Istoria literaturii române de la origini..." ; p. 605.

tejghea făcînd tribună, legiune de coţcari,/Pune-o talpă noroioasă pe popor şi boierime"). Mai puţin aprigă în limbaj, edulcorată de sentimentalismul umanitarist, atitudinea îl caracterizează pe Traian Demetrescu şi prima generaţie simbolistă a lui Ştefan Petică şi Iuliu Cezar Săvescu. Însuşi delicatul Ervin (Ovid Densuşianu), şi, prin el sau cu el, colaboratorii la „Viaţa nouă", iar ceva mai tîrziu simboliştii de la „Flacăra" lui Constantin Banu, emit gemete de suferinţă în faţa destinului uman în lumea „argintului". Cel din urmă val simbolist va arbora şi el, cu Ion Minulescu, Adrian Maniu, Ion Vinea, repulsia înfăşurată într-o ironie dezabuzată, faţă de impostură, corupţie, degradare a valorilor. De remarcat că simboliştii, inclusiv cei de apartenenţă mic-burgheză, lovesc în primul rînd în deprinderile, prejudecăţile şi tabuurile burgheze. Trăsătură decisivă pentru această pătură care, victimă a societăţii burgheze, se ruşinează de sine. Starea de spirit a membrilor acestei familii bizare este finalmente dilematică. Conştienţi de acuitatea contradicţiilor dintre opresori şi oprimaţi, pe care îi numesc în termeni de clasă, boierime, burghezie, proletariat, şi respingînd rolul de servitori ai posedanţilor, ei nu ajung totuşi la o opţiune clară şi definitivă, imună la tribulaţiile mişcării revoluţionare, la fluxul şi refluxul elanului proletar, la slăbiciunea forţelor înaintate autohtone, insuficient organizate, trădate şi cu greu rebusolate, lipsite de atracţia pe care o emană pasiunea ideilor, dezbaterea problematicii specifice intelectualilor, formularea răspunsurilor capabile să acopere exigenţele interne ale spiritului şi ale artei. În sînul micii-burghezii, interesele claselor opuse „se tocesc", se menţin într-o pseudo-neutralitate, într-un echilibru instabil, ciocnindu-se latent, insinuant ori făţiş şi tumultuos. De unde aspectul capricios al luărilor de poziţie faţă de conflictul de bază al societăţii. Puşi în imposibilitatea de a *alege*, odată pentru totdeauna, atît prin propria condiţie, cît şi datorită raporturilor de forţă, nefavorabile ascensiunii rapide şi biruitoare a muncitorimii, poeţii sfîrşitului

de secol devin prizonierii lanțului de contradicții originare, ai confruntărilor cu sine, ai unui dialog tragic fiindcă lucid, dar și fără dezlegări. Căutînd să-și delimiteze un teren propriu între extreme, ei clădesc din poezie o lume suficientă sieși, dotată cu virtuți compensatoare față de o realitate ulcerantă. Este tendința de refugiu în teritoriile indefinite ale idealului pur, restaurator de armonie și frumusețe. O altă tendință, exploatînd filonul ignorat al senzației, va cultiva pînă la limita morbidului, a viciului sau epuizării blazate, principiul baudelarian al corespondențiilor dintre senzații, văzut ca o formă a magiei sau alchimiei. Clarvăzătorii rămîn martorii singurătății pustiitoare a eului, care, izgonit dintr-o societate aberată, răsturnată, absurdă, este constrîns să întîmpine, fără resurse de sprijin și refuzînd cu un curaj orice paleative și orice soluție de evaziune, asaltul neantului, teroarea de a trăi într-un univers al descompunerii, al morții. Cel mai aproape de această treaptă supremă a conștiinței existențiale a fost Bacovia. Dar cu viziunea existențială a lucrurilor, Bacovia va ieși dintre bornele curentului în a cărui schemă deține postul singular al adeptului cel mai ortodox și totodată cel mai eretic. Performanță realizată în primul rînd prin radicalismul său, prin consecvența „maniacă", dar de o organicitate absolută, cu care a trăit noile convenții artistice, împingîndu-le la ultimele consecințe, și abia în al doilea rînd prin infuzia de elemente eterogene, introdusă în corpul simbolismului. (Este și motivul datorită căruia Bacovia a epuizat, pe o latură fundamentală, virtuțile creatoare ale acestuia.)

Toate, sau mai toate trăsăturile universului și artei bacoviene pot fi considerate bun comun al mișcării simboliste, debitoare, la rîndul ei pe de o parte, lui Macedonski, iar pe de alta, lui Traian Demetrescu și Ștefan Petică. Caracteristic simbolismului era climatul antiburghez. Repulsia față de filistinism, sentimentul de opoziție dintre artist și societate trece de la Tradem la

Petică şi Iulius Cezar Săvescu, pentru ca să ajungă pînă la Minulescu, Davidescu, Iacobescu („Sînt obosit, o, Doamne, şi putred ca un veac/Ce, îngrăşat cu aur, cu fard şi cu minciună,/Tînjeşte melancolic şi-aşteaptă să apună, Simţind că-l stăpîneşte o boală fără leac"). Numai la Bacovia conştiinţa corupţiei sociale şi a declinului se va păstra cu acuitate, va isca o suferinţă personală şi se va completa cu aşteptarea viitorului izbăvitor, peste incertitudini şi ezitări, devenind o „nevroză", adică un rău personal. Intensitatea şi perseverenţa atitudinii, înverşunarea, la răstimpuri violentă, iată factorul care conferă temei sociale bacoviene dimensiuni de coordonată a poeziei, rolul de nutriment al disperării şi speranţei, al spiritului critic şi visului transformator, într-un cuvînt, de funcţie structurală. Se poate spune că meditaţia şi polemica socială sînt, prin rezultatele lor, totdeauna prezente în al doilea plan al poeziei bacoviene, în cercul ei de umbră.

Percepţia oraşului provincial, ca sediu al unei singurătăţi iremediabile pentru poet, figura în tonalităţi melancolice la Macedonski :

Oraşul mic te fură-ncet
Cu ale lui tăcute strade,
Cu oameni proşti, dar cumsecade.

Despre golul citadin, deprimant, vorbesc şi alţi macedonskieni : A. Petroff, Mircea Demetriade. Motivul deprimării urbane, foarte productiv, devine obsedant pentru contemporanii poetului nostru. Emil Isac psalmodiază maladia oraşului:

Oraş bolnăvit de viaţă,
Toţi oameni stinşi pe uliţele tale,
Tot jale,
Pe fiecare faţă.

Mihai Săulescu vorbește și el pe străzile deșarte cu umbra sa, precum Bacovia :

Pe strada asta tristă, pustie, solitară,
Atîta vreme este de cînd tot merg mereu
Și nu-nțeleg, în strada aceasta solitară,
Ce poate să mă cheme, ce poate să-mi apară,
De merg, de-atîta vreme, doar umbra mea și eu.

Minulescu va contempla cu ironie amuzată peisaiul în care „De trei ori pe săptămînă/Merg ținîndu-se de mînă/Un bătrîn și o bătrînă".

În orașele terne, placide, căderea ploilor agravează deprimarea, asfixia morală, concurînd la apariția neurasteniei tipic simboliste. Și aci, Bacovia pare a fi preluat și consacrat doar o temă pusă în circulație de Macedonski, atotinițiatorul, care ascultase, primul în poezia noastră, răpăitul ploilor exasperante :

Plouă, plouă, cît poate să plouă,
Ca ploaia ce cade m-apasă
Durerea cea veche, cea nouă,
Afară e trist ca și-n casă,
Plouă, plouă...
Plouă, plouă,
Plouă cît poate să plouă,
Zadarnic vor cîntece clare
Ca florile umezi de rouă
Cei vecinic scutiți de-ntristare
Plouă, plouă...
Plouă, plouă,
Ființa mea și simțirea
sufăr și plîng amîndouă,
Viața-și urmează-ndîrjirea...
Plouă, plouă...
Plouă, plouă,
Cît poate să plouă,
Răpăne-n geamuri ca-n tobe...
Spintecă inima-n două
Cîntecul ploaie de cobe...
Plouă, plouă.

În realitate, însă, pentru Bacovia, la care refrenul ploilor revine întocmai ca la maestrul său, şi încă în repetate rînduri, fenomenul atmosferic colaborînd, dimpreună cu vîntul sau zăpada, la sfîşierea inimii, la instaurarea doliului lăuntric de care vorbeşte Macedonski, produce efecte mai întinse. Stihială, ploaia de toamnă va acţiona ca un diluviu geologic, dezagregînd odată cu sufletul materia, universul. Afară de aceasta, la predecesori (inclusiv şi mai ales Macedonski), ploaia pare comentată aproape discursiv, descriptiv sau desfăşurat patetic. Iată numai două exemple :

La nord, în ţările ploioase,
Cu melancolice popoare,
Sînt visători ce plîng şi sufăr
De nostalgii de soare...
(Traian Demetrescu)

şi :

Cum plouă pe şes,
Şi-n inimă-mi plouă
În fire lungi, des,
Cum plouă pe şes.
Cu rece plînsoare
Ce dor m-a pătruns
De inima-mi moare
Sub rece plînsoare...
(Mircea Demetriade)

La Bacovia, apele cerului cad „direct" pe nervi, provocînd o reacţie precisă, un răspuns analog mişcărilor intime ale plantelor sau vieţii celulare elementare şi lumii guvernate de tropisme.[1] Descompunerea care,

[1] Vladimir Streinu: „Pagini de critică literară", Buc. 1938, Ed. Fundaţiilor Regale, p. 39-40.

intuită de Bacovia în caracterul ei fizic și în generalitatea sa, crește peste spațiu și timp („Un gol istoric se întinde) va fi urmărit și de N. Davidescu. *Ploile :*

Dezagregînd adînc-cotropitoare
Și-au făurit din sufletu-mi sicriu.

Se constată însă ușor că sugestia senzorială bacoviană are o forță de evocare în notația ei concentrată, care dispare la N. Davidescu, unde e înlocuită cu o abstracție, cu o idee impersonală, făcînd eventual obiectul unei dezbateri cu sine. Cam aceeași soartă o împărtășesc celelalte laitmotive ale urîtului citadin. Cenușiul toamnei, desfrunzirea, croncănitul rău prevestitor al corbilor nu sînt descoperiri bacoviene. Motivul lugubru al păsărilor funerare, parcurgînd cerul posomorît de noiembrie și priveliștea de lințoliu a iernii apare la noi transportat din poezia lui Edgar Poe, unde figură însă ca mesager al destinului, odată cu Tradem :

Coboară corbii-n pîlc de doliu,
Cernesc al iernii alb linţoiu.
Şi, trişti, de foame par învinşi...
Ninge ! Ninge !... Alb e satul !...
Ninge ! Ca un cîntec de iubire
Soarele în nori se stinge...
Ninge ! Ninge !... Alb e satul !
Ninge !

— Croncănitul și fîlfîirea sinistră a păsării, asociate ideii de doliu a naturii și, prin ea, al ființei, fac carieră în simbolismul românesc (Ion Minulescu, Mihail Cruceanu, Stamatiad etc.). Pentru Tradem, corbii, completînd tabloul unei naturi antiidilice, anticoșbuciene, au o misiune descriptivă, cu toată precizarea de ordin moral ce îi însoțește și care constituie și o aluzie la

starea de spirit trezită contemporanului („Corbii coboară învinşi"). Aparent, tratarea bacoviană a motivului potenţează latura sa decorativă :

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.
În parc, regretele plîng iar...
Cu pene albe, pene negre.
O pasăre cu glas amar
Străbate parcul secular...
Cu pene albe, pene negre.

(Decor)

Impresia finală depăşeşte însă obiectivul pur pictural, de gravură a dezolării, în care sobrietatea genului nu este compromisă de notele afective, distribuite cu economie : regretele plîng, o pasăre are glasul amar. Ceea ce la Tradem este moment, simplă dispoziţie depresivă, înscrisă în ramele unui pastel, la Bacovia este atitudine fundamentală, acţionînd cu autoritatea inexorabilului. De aceea, picturile sau gravurile, în general pastelurile bacoviene, chiar cînd sînt evanescente, au o densitate, o pondere de mineral. Toate conţin într-însele „plumb", par a fi trase în jos, spre centrul pămîntului, în orice caz undeva în adîncurile unde sălăşluiesc morţii şi de unde emană forţa irezistibilă a gravitaţiei. Vocabularul utilizat pentru a caracteriza prezenţa corbilor este semnificativ. Dacă la Tradem corbii trec în pîlc, la Bacovia ei curg, formînd un curent unic şi compact ca un sloi mobil :

Trec corbii, — ah, „Corbii"
Poetului Tradem

(Amurg).

În *Decor*, motivul nu mai este denumit. Corbul este pasărea „cu glas amar". Nedeterminarea menită să mărească sugestia de peisaj universal valabil, înfiorat, în care răsună ca un semnal cîrîitul. *În Amurg*, descrierea este simplificată pînă la strictul necesar. Mișcarea corbilor se reduce la traiectoria lor: tăierea diametrală a orizontului.

Vorbind de decor, nu se poate tăgădui debitul bacovian față de simboliștii francezi și români, înaintași și în privința cromaticii. Predilecția poetului nostru pentru negru, violet, galben, roz, gri nu îi este specifică. Albert Samain, pe care l-a citit cu fervoare, cultiva, după propria declarație, peisajele „făcute pentru a spune, dintr-o singură tentă, crepusculul și zorile, sau noaptea" [1]. Potrivit gustului pentru nuanțele delicate, de o tandrețe melancolică, languroasă, mîngîind și înfiorînd („j'adore l'indécis, les sons les couleurs frèles, tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie"[2], Samain își moaie pensula în verde stins, în roz pal, extenuat, în violetul pastelizat. Preferințele membrilor cenaclului lui Macedonski se îndreptau către o paletă identică[3]. Macedonski se delectase cu violetul ce trece și la discipoli, pentru care stelele sînt „roz-violet", iubita își afundă privirile în „înserarea violetă", și toamna „leneșă și tristă" este impregnată de un „aer violet și greu". Rozul este încă mai uzitat. La Macedonski, soarele și luna, aromele, căldura, cerul, valul marin sub lumina solemnă, migdalii se moaie în roz. După el, aceiași discipoli, dar și Ion Theo (debutantul Arghezi) vor vedea natura în roz. Principiul specificului cromatic a fost formulat de Petică, care,

---

[1] *Carnets intimes*, p. 27, apud Guy Michaud, „Message poétique du symbolisme", p. 288.

[2] „Ador nehotărîtul, sunetele, culorile fragile, tot ce tremură, ondulează, înfioară și gîdilă." Ibidem, p. 287.

[3] Vezi inventarul cromatic macedonskian, întocmit de Adriana Iliescu în studiul monografic „Literatorul" (E.P.L., 1968, p. 291-292).

reproşînd lui Hugo absenţa nuanţelor, complimenta pe un Verlaine, Malarmé, Verhaeren, pentru grija faţă de ele. Nuanţa era valorificată din plin, chiar cu exces manieristic, pentru că, mai muzicală decît tonurile nete, permitea depăşirea stadiului descriptiv, subiectivizarea peisajului şi în acelaşi timp contopirea lui cu o natură liberă de contururi precise planuri diferenţiate. „Cele două surse ale lirismului nostru sînt totdeauna Natura şi Sufletul, dar descriptiv sau intim, mergînd de la contemplare la meditaţie, sau izbucnind dinăuntru în afară, arta noastră îmbrăţişează tot mai strîns realitatea pură, pătrunzînd-o mai bine, o transformă cu mai multe şanse de reuşită. O disociere mai profundă a Naturii permite imaginaţiei noastre sintetice să recompună privelişti mai expresive : e un Univers cu totul nou, pe care îl descoperă poeţii noştri. Descripţia lirică nu se opreşte la conture : ea pătrunde sufletul, şi „efuziunea e atît de mare, ca sentiment şi imagini, încît nu se mai disting, în lirism, sursele inspiraţiei' (subl. n.), spune Jean Royère. Culoarea avînd în programul simbolist aproape un rost antipictural, sau pictural în accepţia impresionistă, să înscrii poezia lui Bacovia, cum propunea Ion Vitner cîndva, sub adagiul horaţian „ut pictura poesis" [1], înseamnă o violentare a sensurilor ei. Abstractizarea relativă a decorului caracterizează la Bacovia şi mînuirea motivelor florale, cel mai direct legate de motivele cromatice. Simbolismul a opus naturii sălbatice a romanticilor, în care paşii se pierd departe de civilizaţie şi individul se confruntă singur cu elementarul, cu natura prelucrată din parcuri, grădini, sere, interioare amenajate cu flori. O natură reelaborată, cultivată nu pentru valorile ei „savante", pentru arhitectura formelor (aceasta ar fi natura clasicilor), ci pentru savorile senzoriale, pe care le întreţine. Macedonski privea natura cu un ochi dublu, proaspăt şi rafinat. Entuziasmul său senzorial se dăruia în mod egal naturii fruste

[1] Articolul cu acest titlu, inclus în volumul „Firul Ariadnei", E.S.P.L.A., 1955.

și naturii transformate. Pe aceasta a exaltat-o sub forma cultului florilor. Ce flori ? Speţele care, întrunind virtuţi coloristice şi olfactice, se găsesc la îndemîna omului, în marginea oraşelor, în parcuri, şi care pot fi transportate în cameră, unde populează singurătatea şi reanimă sensibilitatea istovită. Eminescu pomenise şi el de rozele de Şiraz. Dar cadrul lui favorit nu era camera înmiresmată, ci codrul, pădurea deasă şi străveche, de nepătruns, după cum nu florile ca atare îl ademenesc, ci arborii groşi cu arome adormitoare, precum teiul, cei rămuroşi ca stejarul, pletoşi ca salcia, înalţi ca plopul. Cu Macedonski, poezia noastră s-a umplut de roze, crizanteme, crini, liliac, tuberoze. Anghel, moştenitorul lui direct în această privinţă, a adăugat soiurile mai umile, crescute în grădinile patriarhale sau pe cîmp : nalba, mărgărintul, sînziana, sulfina, măghiranul. La el, florile distribuite cu grijă pe alei, adunate în pîlcuri, pe pajişti, strînse în buchet şi depuse în vaze, nu înfrumuseţează pur şi simplu decorul banal al oraşului, ci participă la construcţia unei alte lumi, feerice. Investită cu menirea de a produce „miracole" senzoriale, natura devine un instrument de exorcizare. Baudelaire nu gîndea altminteri. Făcînd din natură un laborator magic, un sediu al „corespondenţelor" [1], o convertea într-un paradis la fel de artificial, ca acela suscitat pe calea drogurilor. Una din urmările acestei interpretări a naturii a fost lărgirea teritoriului şi transportarea sa pe latitudini exotice. Florile rare şi stranii, cu esenţe tari (lotusul, rodia, plantele mediteraneene, tropicale), au pătruns în poezie, spre a prelua funcţia eliberatoare de nevroze a rudelor lor locale neputincioase. Se întîmplă însă ca efectul să fie contrar celui scontat, ca nervii, în loc să

[1] Indiferent de reacţii, floarea rămîne un element constitutiv al acelei ambianţe regizate subtil, „teatrale", care îi este proprie simbolismului situîndu-l în sfera tipului de artă manieristă. (Vezi „Manierismus in der Literatur" de Hocke, ed. Rowohlt, Hamburg, 1963.

se potolească, să se exaspereze la exhalaţiile prea violente.

La Bacovia, invocaţia florală nu numai că nu izbuteşte să împrăştie starea depresivă, dar o augmentează, sau cel puţin o pune într-o evidenţă dezarmată. Florile lui preferate sînt cele intens colorate şi aromate : rozele, crinii, violetele. Efluviile lor sînt neputincioase în faţa suflului dezagregării universale. Ba chiar, cele dintîi victime ale declinului materiei sînt florile. Dacă rozele de *sînge*, dăruite fecioarelor pale. constituie un omagiu, rozele ofilite în pahar („o roză galbenă se uită în jos"), panselele negre vestejite pe marmura albă, trandafirii pali, aduşi din grădina „devastată" şi presăraţi de poet, cu mîna lui, pe trupul său întins „ca şi un mort", atestă tirania forţelor crepusculare. Parcul în întregime este mîncat de cancer şi ftizie"? Simbol tutelar al extincţiei, floarea bacoviană nu dispune de nici una din însuşirile edenice. Mirosul şi culoarea nu evocă paradisul, ci infernul. Natura e un izvor de senzaţii care nu trimit la nici o realitate secundă, referind exclusiv despre condiţia fiinţei. Parfumuri, culori, sunete sînt termenii ecuaţiei în care simboliştii puneau lumea ; altfel spus, elementele teoriei corespondenţilor dintre senzaţii, ale sinesteziei, care înseamnă traducerea ideii de unitate secretă a naturii în planul subiectiv, al echivalenţelor senzoriale. Simboliştii români erau la curent cu principiul programat de Baudelaire. Macedonski, la început, a fost reticent, apoi atît de sedus încît, în ciuda confuziilor cu privire la simbol şi analogie, l-a interpretat în varianta extremă a lui René Ghil, pentru ca, finalmente, să-l abandoneze. În faza de exaltare, afară de poemele simbolisto-instrumentaliste, a scris „Thalassa", sub regimul teoriei pe care, cu prilejul redacţiei franceze a epopeii, a reformulat-o pedant : „fiece capitol al epopeii trebuie să dea senzaţia unei culori prin imaginile întrebuinţate, şi fiece capitol va fi tipărit cu o hîrtie de nuanţă corespondentă. Pe lîngă aceasta, Alexandru Macedonski rupe cu tradiţiunea din trecut, nu se adresează numai la două dintre simţurile cititorilor : al vă-

zului şi al auzului. El voieşte ca acela al odoratului, al gustului şi pipăitului să intre în aceeaşi linie cu cele dintîi"[1]. La fel de entuziasmat a fost de perspectivele poetice deschise de „corespondenţe", dîndu-le sensul unei convergenţe afective inefabile şi al unei transfigurări feerice a realităţii: „Pentru mine, miresmele erau gîndurile lor tainice, felul lor de a vorbi, şi eu aş fi putut ghici pe întuneric, noaptea, cînd e mai puternic mirosul lor, ce floare anume mi-l trimite, şi mai tîrziu toate amintirile acestea s-au redeşteptat şi m-au chinuit, şi asemuirea miresmată a petalelor ce formează o roză ori un crin, am căutat s-o redau în strofe. Ca să pătrunzi în lumea aceasta încîntată, în care totul e ritm şi armonie, pentru ca auzul tău să poată prinde miile de zvonuri care rătăcesc încă în prăpastia albastră, pentru ca să ghiceşti tăinuitele corespondenţe ce ne leagă de nemărginire, mintea nu e de-ajuns, analiza nu are ce căuta şi sufletul singur trebuie să le simtă şi să le perceapă. Poezia singură şi imaginaţia poate da corp acestor visuri"[2]. Strict vorbind, teoria corespondenţelor n-a fost aplicată conform accepţiei mistice originale, nici chiar cînd teoreticieni ca Ovid Densuşianu au definit-o astfel.[3] (Aspiraţia către un lirism ocult, hermetic, a fost realizată mult mai tîrziu şi în afara artei poetice simboliste, prin Ion Barbu). La noi, cum s-a remarcat,[4] „corespondenţele" s-au redus la schimburile propriu-zise de senzaţii sau, prin intermediul lor, la identitatea stărilor de spirit, în felul exaltărilor de care se încîntă Anghel. Bacovia se situează şi el pe aceeaşi poziţie teoretică: „În poezie m-a obsedat întotdeauna un subiect de culoare. Pictura cuvintelor sau audiţia colorată... Pictorul întrebuinţează în meşteşugul său culorile: alb, roşu, vio-

---

Citat în „Visiunea şi audiţia colorată sinestesică la Al. Macedonski" de V. G. Paleolog, Buc., 1944, apud Lidia Bote p. 314.

[2] Ibid., p. 315.

[3]. „Conferinţele „Vieţii noua", Bucureşti, Seria întîi, 1904 p. 23.

[4]. Lidia Bote, op. cit., cap. *Corespondenţele* şi D. Micu, op. cit. cap. *Teoria Simbolului.*

let. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligență, prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii. De aceea, ultimul volum poartă titlul *„Scîntei galbene"*. Roșu e sîngele, e viața zgomotoasă."[1] Mult mai puțin olfactic decît vizual și auditiv, Bacovia este consecvent în poezia sa cu această noțiune despre simboluri, despre „corespondențe". Deosebirea față de Macedonski este că, la el, simbolul cromatic absoarbe în asemenea măsură dispoziția sufletească, încît orice indicație, orice explicitare devine inutilă. Exagerînd, am putea spune că este suficientă mențiunea: amurg de toamnă violet, roșu de sînge animal, scîntei galbene, plumb, lunecau baletistele albe, negru, noian de negru, pentru ca emoția să țîșnească și să invadeze lectorul. (Bacovia este atît de încredințat de aptitudinea evocatoare a lexicului cromatic, încît, cu timpul, va nota pur și simplu vocabulele respective, dispensîndu-se de contextul lămuritor.) La limită, simbolurile închipuie un imperiu al lor, pur cromatic, și sub acest raport „universul bacovian, poate fi considerat o replică poeziei picturii însăși, după cum, și aceasta este contribuția originală a poetului, afectele se desprind de suportul lor, de subiect, spre a pluti libere și „impersonale" în idealitate, în spațiul fictiv al poeziei. Este unica modalitate de lirism bacovian. O „idealitate goală", ca să folosim formula lui Hugo Friederich[2], fără contagiune mistică, căci lumea, pentru Bacovia, nu cuprinde o supralume, o lume ascunsă. Ea este ceea ce este, și dacă aparențele care o compun în exclusivitate (culorile, sunetele, eventual mirosurile) corespund sau deșteaptă anumite stări psihice, dacă subiectul atîrnă de obiect, împrejurarea se datorește imposibilității omului de a ieși din condiția lui, de a fi altfel *decît în lume*.

---

[1] Vezi interviul din „Viața literară" nr. 107/1929.

[2] „Die Struktur der modernen Lyrik," ed. Rowohlt, Hamburg, p. 35.

Un destin paralel cunoaşte cuvîntul ca simbol sonor. Pentru simbolişti, muzica, nu pictura constituie modelul suprem al poeziei, fiind arta dotată cu maximă capacitate de sugestie. Sugestia spre ce? Verlaine, promotorul emulaţiei, credea în muzicalizarea verbului („De la musique avant toute chose"), în posibilitatea suprimării discursivului, a elocinţei şi anecdoticii, în beneficiul armoniei difuze, mediind intuiţia devenirii. Mallarmé a preluat programul, îmbogăţindu-l cu ideea dublei naturi a limbajului, una „brută şi imediată, aici, (alta) esenţială, dincolo" [1]. După el, există limbajul curent al „reportajului universal, ficţiune de monedă măruntă, uz facil şi reprezentativ", şi limbajul cu funcţiunea primitivă de a fi „înainte de orice, vis şi cînt" [2]. Ca şi Verlaine, Mallarmé cerea în locul cuvîntului „care narează", cuvîntul „care impresionează", deşteptînd sensuri multiple prin vibraţiile lui armonice. O asemenea artă a cuvîntului suscită în jurul obiectivului, mai exact al amintirii sale, „o atmosferă nouă", „de vreme ce face din el un cuvînt total şi nou, străin limbii şi incantatoriu" [3]. Rezultatul final este crearea unor noţiuni ideale, a unei lumi platoniciene, pure, de idei: „Spun o floare şi, dincolo de uitarea în care glasul meu exilează orice contur, privit ca un alt lucru decît caliciile cunoscute, se ridică muzical — idee pioasă în toată trufia sa — acea (floare, n.n.) care lipseşte din toate buchetele" [4]. Ţelul atribuit de Mallarmé sugestiei muzicale a cuvîntului este opus intenţiilor iniţiale, devenind o muzicalitate alirică, abstractă. După Verlaine şi Mallarmé, René Ghil şi Gustave Kahn vor dogmatiza estetica muzicală a procedeelor sonore. Dacă ultimul va conferi versului liber (ritmat) potenţialul muzical căutat, celălalt va propune, în acelaşi scop, o întreagă şi fastidioasă doctrină, bazată pe un scientism naiv şi laborios, a implicaţiilor orchestrale (instrumentale şi armonice) ale cuvîntului: „Tout instrument de musique a ses harmoniques propres; d'où

---

[1], [2], [3], [4] *Varation sur un sujet* („Oeuvres complètes," ed. Pléiade, p. 368)

son timbre, et l'instrument de la voix humaine est une anche à note variable, complétée d'un résonnateur à resonnance variable" [1]. Pe solul românesc, convingerea mallarméană că, prin cuvîntul muzical, se accede în empireul ideilor, nu este absentă. Macedonski spune: „Poezia viitorului nu va fi decît muzică şi imagine, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii [2]. Prevenind asupra simbolismului, el îl va defini şi mai tîrziu în funcţie de pretenţiile sale gnoseologice, arătînd că acesta este „numele modului de a se exprima prin imagini, spre a da naştere, cu ajutorul lor, ideii" şi tot el îl va compara cu natura, în unitatea aceleiaşi raţiuni. „Simbolismul este apropiat de natură, fiindcă, pentru a ne sugera idei, procedează tocmai ca dînsa, cu alte cuvinte, fiindcă ne înfăţişează una sau mai multe imagini ce se transformă pînă la urmă în cugetări". Încă mai înainte de a-l citi pe René Ghil, în prefaţa la *Poezii* (1881), el îşi declarase intenţia de a adapta ideile la o „scară muzicală" construită pe iluzia că „fiecare literă din alfabet, corespunde unui „ton muzical". Ideile la care se referea acolo erau însă cu totul impure, departe de esenţialitatea canonică: „Ce reprezintă însă acele idei?... Mai întîi de toate, societatea în mijlocul căreia am trăit. În urmă, simţurile mele. Să nu mi se ceară nici o consecinţă (consecvenţă, probabil, n.n.). Pe rînd voi fi în ele un om al viitorului şi un om al trecutului. Ceea ce pot să afirm este că tot ce am scris, am simţit, şi dacă simţirile mele s-au întreciocnit, aceasta dovedeşte că poetul nu poate să fie reprezentantul unei singure idei, ci că el trebuie să reprezinte ideile întregii omeniri". Nimic, deci, din esoterismul mallarmeic. Simbolismul autohton exaltă interpretarea verlainiană a muzicalităţii cuvîn-

---

[1] „Orice instrument muzical are armonicele lui proprii, de unde şi timbrul său, şi instrumentul vocii umane este un tub cu notele variabile, completat cu o cutie de rezonanţă, al cărei răsunet e variabil." (Cuvîntul înainte la *„Traité du Verbe,"* Paris. 1887.

[2]. *Poezia viitorului,* „Literatorul" 2, 15 iulie 1892.

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR" BIBLIOTECA BUCUREŞTI

tului. Cît despre muzicalitate, noţiunea a străbătut diverse trepte, începînd cu aceea primară, a armoniei imitative, cu respectul faţă de prozodia tradiţională, şi trecînd prin cea a rimelor interioare, a rimelor cu ecou şi a refrenelor, pînă a ajuns la accepţia rafinată, cea mai proprie, de muzică inefabilă, ireductibilă la un procedeu ori altul. Dacă ciracii lui Macedonski au urmat programul în latura contabilităţii, Tradem, Petică, Oreste, Bacovia, Minulescu, Săulescu, C. Pavelescu, apoi Pillat, Arghezi, N. Davidescu practică magia sonoră. Diferenţele de înţelegere nu sînt însă neglijabile. Pe cînd pentru un Ion Minulescu, Cincinat Pavelescu, Al. T. Stamadiad, muzicalitatea se va reduce la contabilitatea facilă, pentru ceilalţi, incantaţia se identifică cu cîntecul ascuns al lucrurilor. Petică, într-o poezie care este şi o profesiune de credinţă, intuise sensul adînc al principiului :

Cîntarea care n-a fost spusă
E mai frumoasă ca oricare,
Misterul ei e o beţie
De voluptoasă-ndurerare.
Dar la cîntarea fără nume,
Ascunsă-n negrele vioare,
E-o tragedie tăinuită ;
Plîng albe vise moarte-n floare.

Anghel definea în acelaşi duh şi foarte clar sarcina poeziei simboliste, singura, după el, în stare de a atinge sublimul : „A exprima inexprimabilul, a da formă lucrurilor informe, a-ţi pierde timpul cu alternarea monotonă a cadenţelor, a trezi prin ritm sensibilităţi adormite, a face din cuvinte un leagăn cu care să adormi durerile altora, a desena un surîs pe o gură ce a uitat de mult să rîdă, printr-o *corespondenţă* de imagini şi *sunete*, şi din toate acestea să faci să nască frumosul, pe care să-l dăruieşti contemporanilor tăi, poate fi ceva

mai sublim ?" [1] Minorul Oreste nu greşea extaziindu-se în faţa „vrajei ce doarme într-un vers" sau a „armoniei tăinuite" [2]. Cel care va circumscrie exact aspiraţia muzicală a simboliştilor va fi N. Davidescu : „Toate cele mai intime lucruri sînt melodioase, se exprimă prin cîntec. Sensul cîntecului merge mai departe. Da, orice cuvînt, chiar cel mai comun dintre cuvinte, are ceva de cîntec în el... orice lucru profund este cîntec. Într-un fel sau altul, cîntecul pare să fie esenţa noastră centrală, restul nefiind decît învelişi, păstaie, *elementul dintîi în noi şi în orice lucru*" [3] (subl. n.). Pasiunea pentru cîntecul direct sau nerostit, neeliberat din arcanele verbului, reclamă prezenţa instrumentelor, a notelor muzicale, tot ce aparţine sferei de acţiune a sunetului fiind chemat să amplifice incantaţia.

Macedonski utilizase cu măsură clopotul, toaca, citatul solfegic (do-mi-sol-la). Macedonskienii nu vor avea dezinvoltura maestrului, care, dominîndu-şi fervorile, le abandonează discipolilor în clipa cînd simte primejdia de a fi acaparat de ele. (Aşa procedase cu instrumentalismul lui Ghil şi cu wagnerianismul). Ştefan Petică face din plin uz de piane, flaut, orgă, viori :

Viorile tăcură. O, nota cea din urmă
Ce plînge răzleţită pe strunele-nvechite.
Şi-n noaptea solitară, o, cîntul ce se curmă,
Pe visurile stinse din suflete-ostenite.

La Ştefan Petică, şi termenii de comparaţie sînt muzicali :

Şi degetele fine, în umbră, sclipitoare,
Păreau ca nişte clape de fildeş, ridicate
Pe flaute de aur în seri de evocare
A imnurilor triste din templele uitate.

---

[1]. D. Anghel, „Poezii şi proză", ed. Mihail Dragomirescu, Buc., E.S.P.L.A. 1957, p. 315-316.

[2], [3], Apud Lidia Bote, op. cit., p. 311, resp. p. 304.

Bacovia muzicalizează cu toate mijloacele sonore, exterioare și inefabile. Crescută ca una din ramuri pe trunchiul verlainian, poezia sa trimite „la o lume de vis, vaporoasă", prin „cuvintele muzicale, care par mai mult o șoaptă". Este definiția dată de Ovid Densușianu [1] liricii autorului atît de *Romanțe fără cuvinte*. Tehnica muzicală prin care se suscită „o lume de vis, vaporoasă", poate fi, în spiritul lui Verlaine sau al lui Samain, aparentă și complexă. Într-o poezie ca *Amurg antic*, a cărei schemă generală este dată de cele trei momente caracteristice jocului apelor — țîșnirea, suspendarea de o clipă, în aer și căderea — se recurge la refren, la una și aceeași rimă în două din versurile fiecărei strofe, se utilizează gerunziul, cu efectul de îngînare, se introduce cezura aproape după fiecare cuvînt, se repetă cuvinte cheie :

Havuzul din dosul palatului mort
Mai aruncă, mai plouă, mai plînge —
Și stropii căzînd, în amurg, iau culori :
De sineală, de aur, de sînge.

. . . . . .

Amurgul pe lebede pune culori :
De sineală, de aur, de sînge.

(Amurg antic)

Muzicalitatea exterioară se obține prin armonii imitative sau cuvinte onomatopeice, ținînd locul cîte unui vers întreg :

Toamna sună-n geam frunze de metal,
Vînt
În tăcerea grea, gînd și animal
Frînt.
În odaie, trist sună lemnul mut :
Poc.
Umbre împrejur într-un gol, tăcut.
Loc.

(Monosilab de toamnă)

---

1. „Conferențele Vieții noua" p. 9 (apud Lidia Bote, p. 310).

Tot de tipul cîntecului verlainian, cu specificarea că pe această cale scrisese înainte Eminescu, este *Romanța* bacoviană. De altfel, autoritatea *Luceafărului* este, cum vom vedea în alt capitol, atît de puternică, încît exercițiile bacoviene în genul romanței sînt tributare lui Eminescu, înainte de a fi datoare lui Verlaine, de la care poetul nostru va fi primit în dar impulsul:

S-a dus albastru cer senin
Și primăvara s-a sfîrșit —
Te-am așteptat în lung suspin,
— Tu n-ai venit.

(Ecou de romanță)

Bacovia interiorizează însă intenția muzicală, pînă acolo că aceasta se desprinde doar din mișcarea abstractă a versului. În *Alb*, poezia pe care o putem considera compusă aproape în vers liber, sonoritatea propriu-zisă se stinge, rămînînd dintr-însa doar urma undelor sale (lexicul muzical, recte termenii de „vioară, orchestră și vals" și chiar repetiția lui *alb* nu are o relație directă cu articulația profundă a poeziei):

Orchestra începu cu o indignare grațioasă.
Salonul alb visa cu roze albe —
Un vals de voaluri albe...
Spațiu, infinit, de o tristeță armonioasă...

În aurora plină de vioare,
Balul alb s-a răsfirat pe-ntinsele cărări —
Cîntau clare sărutări...
Larg miniatură de vremuri viitoare...

(Alb)

Către o astfel de muzicalitate, desfășurată nu după cadențe precise, după exigențele auzului, ci ale unei ritmicii surde, „neregulate", tinde Bacovia, cînd lasă

versul să se desfășoare larg și apoi să se retragă, treptat sau brusc :

E-o toamnă, ca întotdeauna, cînd totul geme,
Frumos și inert.
Pe străzi elegante ca o părere,
Femeia modernă a trecut și revine :
Tot haosul e-o veselie de eter.

Verlaine își voia poezia „muzică îndepărtată și discretă", ondulînd melancoliile sufletului visător și ale peisajelor indistincte. Poezia lui Bacovia, timbrînd stări opuse, fugace și acute, nostalgii vagi și nevroze implacabile, este concomitent „muzică apropiată și expresivă. Romanță, lied, vals, serenadă și marș funebru, concert. Melodie decantată și acord impetuos. Armonie blîndă, dar și disonanță crispată. La Bacovia, instrumentele acționează în surdină, dar tot atît de bine cu întregul lor debit sonor în ansamblu orchestral sau solo, în care caz, partitura susținută pare a nu se epuiza, iar cîntărețul ar fi gata de a o relua. Muzica bacoviană atrage și calmează, neliniștește și exasperează. „Suspinele lungi" ale viorilor verlainiene, echivalează cu un plînset convertibil cumva. Lamentația viorilor bacoviene, umplînd sala, se tînguie, icnește, se frînge. Sunetul lor, spunînd agonia ființei și a lucrurilor, trece dincolo de durerea lui Verlaine, evocînd mai curînd „oftatul pămîntului", care voia să-l capteze Laforgue. Cîntecul poetului român, îmbibat de o spaimă cosmică, de teroarea în fața forței subversive a timpului, a elementelor, e mai aproape de genul „complainte" al acestuia. Spre deosebire însă de autorul *Bocetelor*, Bacovia nu simte nevoia de a-l chema pe Dumnezeu, nici măcar pentru a-l zgudui, pentru a-i cere socoteală că nu există, ca Laforgue. Muzica îl readuce de fiecare dată la centrul său, la punctul unde conștiința îi dictează același și unic imperativ al declinului. Asemeni culorii, sunetul joacă o funcție ambiguă, mai exact, dublă. Sugerînd posibilitatea unui univers trans-

figurat, acuză o realitate „atacată", pestiferată. Ca și valorile cromatice, valențele muzicale nu sînt simboluri ale transcendentului, ci testimoniul sensibil al unei ontologii fără speranța recuperării ființei decît în perspectiva unei mutații nu numai sociale, ci existențiale.

Cel puțin tot atît de virulent ca pe Laforgue, sentimentul morții îl guvernează și pe Verhaeren din faza volumelor „Débâcle" și „Flambeaux noirs". Aspectul cu adevărat macabru îl prezintă însă Rollinat. Cercetătorii, îndemnați de întîlnirea cu numele acestea întrunul din versurile poetului român și de frecvența termenului *nevroză* (în varianta *nervi, nerv, nervos*), care a dat titlul faimosului volum „Les névroses", au depistat fără dificultate formele influenței lui Rollinat. Moartea, avînd ca mesageri fantomele nopții, peisajele sinistre, mlaștina, copaci șerpuitori, urletul vîntului, iar ca sediu cavourile, castelele medievale ruinate sau cuibarele citadine ale viciului, crimei, acțiunilor suspecte, bîntuie odaia, zăvorîtă ca un sepulcru, a lui Bacovia, saloanele poeziei sale, unde trupul descărnat de ftizie al cîte unei femei, învelite într-un voal alb ca un lințoliu, se întinde pe patul-catafalc, ori despletită, goală, cîntă plîngînd „Marșul funebru" al lui Chopin, în așteptarea aceluiași sfîrșit. Rollinat, ca și Bacovia, cînta la pian și-l iubea pe Chopin [1].

---

[1] Iată deseori invocată „Amanta macabră":

Elle était toute nue assise au clavecin
Et tandis qu'au dehors hurlaient les vents farouches
./. Et que Minuit sonnait comme un vague tocsin,
Ses doigts cadavéreux voltigeaint sur les touches...
Osseuse nudité chaste dans sa maigreur!
Beauté de poitrinaire aussi triste qu'ardente!
Elle voulait jeter cet ange de l'horreur,
Un suprême sanglot dans un suprême *andante*.
Auprés d'elle une bière en acajou sculpté,
Boite mince attendant une morte fluette,
Ouvrait sa gueule oblongue avec avidité
Et semblait l'appeler avec sa paix muette.
Sans doute, elle entendait cet appel ténébreux

În calitate de *„frère du gouffre, amant des nuits tragiques"*, Bacovia îi dedică un poem. Asemenea acestuia, Rollinat urmăreşte înqrozit progresele oribile ale declinului pe propria faţă şi peregrinează fără ţel pe străzi, pîndit de spaima ineluctabilului. Nu este de mirare că Bacovia a fost sedus de Rollinat, în al cărui autoportret îşi va fi descoperit chipul său [1]. Rollinat

---

Qui montait du cercueil digne d'un sanctuaire,
Puisqu'elle y répondit par un chant douloureux,
Sinistre et résigné comme un cri mortuaire...
Réjouis-toi, Cercueil, lit formidable et pur,
Au drap de velours noir taché de larmes blanches,
Car tu vas possséder un cadavre si dur
Qu-il se consumera sans engluer tes planches.
Et toi, poète épris du Sombre et du Hideux,
Ris et meurs ! Un ami te mettra dans la bière.
Et, sachant notre amour, nous couchera tous deux
Dans le même sépulcre et sous la même pierre".

1 Celui qui garde dans la foule
Un éternel isolement
Et qui sourit quand il refoule
Un horrible gémissement ;
Celui qui s'en va sous la nue,
Triste et pâle comme un linceul,
Gesticulant, la tête nue,
L'oeil farouche et causant tout seul ;
Celui qu'une odeur persécute,
Et qui tressaille au moindre bruit
En maudissant chaque minute
Qui le sépare de la nuit ;
Celui qui rase les vitrines
Avec des clopinants cahots,
Et dont les visions chagrines
Sont pleines d'ombres et de chaos ;
Celui qui va de havre en havre,
Cherchant une introuvable paix,
Et qui jalouse le cadavre
Et les pierres des parapets ;
Celui qui chérit sa maîtresse,

a fost învinovăţit de cabotinism, precum Bacovia de artificialitate. Culpa nejustificată, poetul fiind realmente terorizat de ideea morţii, după cum confirmă intimii săi. În poezie, derivaţiile angoasei prin supradimensionare, inepuizabila figuraţie spectrală şi ipostaziere eşuează în alegorie. Amestecul de eroare şi voluptate a morţii este însă de un satanism hiper-baudelairian, de un melodramatism insuportabil. Păcatul cel mai grav la Rollinat este însă comentariul excrescent, vituperaţia declamatorie, predica răsturnată. Bacovia se distanţează însă de Rollinat exact în momentul în care pare a se fi topit în model.

Sentimentul morţii nu se confundă cu necrofilia, deformaţie morbidă proprie decadentismului presimbolist, după cum nu reflectă o frică fiziologică simplă în

---

Mais qui craint de la posséder,
Après la volupté traîtresse
Sa douleur devant déborder ;
Celui qui hante le phtisique,
Poitrinaire au dernier degré,
Et qui n'aime que la musique
Des glas et du *Dies irae* :
Celui qui des heurs entières.
Comme un phantome à pas menus,
Escorte jusqu'aux cimetières
Des enterrements d'inconnus :
Celui dont l'âme abandonnée
A des tortillements du ver,
Et qui se dit : „L'heure a sonnée ;
Je décroche mon révolver
Cette fois je me suicide :
À nous deux, pistolet brutal !"
Sans que jamais il se décide
A se lâcher le coup fatal,
Cet homme a la Céphalalgie
Supplice inventé par Satan ;
Pince, au feu de l'enfer rougie,
Qui mord son cerveau palpitant !

(La Céphalalgie)

ciuda accentului agonic. Aprehensiunea față de moarte este aceea a unui „Cimitir interior", a unei neliniști generice față de neantul ce subminează existența. Vorbind în termeni heideggerieni, viața e gîndită ca o existență (tinzînd) spre moarte *(Sein zum Tode)* și, din acest unghi, se dresează procesul condiției umane și a universului însuși. Moartea este, așadar, nu propriu-zis o temă sau un motiv acționînd alături de altele. În poezia bacoviană, marea umbră, omniprezentă, planează deasupra celui mai inocent, mai „idilic" pastel. Monotonia bacoviană provine de aici, din această permanență a morții, chiar înainte de a fi efectul reluării acelorași procedee stilistice. În structurarea atît de omogenă, de precisă, de „rigidă", viziunea despre raporturile dintre viață și moarte a fost determinată. Pe baza ei se edifică și un mod artistic, un sistem de reprezentare poetică, un limbaj care îi este propriu. Al. Piru, detașîndu-l cu finețe pe Bacovia de Rollinat[1], indica drept argument în favoarea tezei solemnitatea sentimentului funerar la poetul nostru. Trăsătura este însă generală și se integrează într-un stil, într-un ritual al vieții și morții, din care nu lipsește o aură de mister. Luciditatea poetului, oricît de radicală și de impermeabilă la mitologia creștină (Dumnezeu — Diavol), care, de la Baudelaire trece la Rollinat, nu sterilizează, ci dimpotrivă stimulează farmecul pe care-l inspiră organizarea ceremonioasă și enigmatică a tuturor ipostazelor eului bacovian. Ceea ce se numește maniera bacoviană este o stilizare cu atît mai pătrunzătoare, cu cît se reglementează, printr-un joc subtil de violențe și de culori și estompe, de sonorități apăsate și ecouri surdinizate, de gesturi „teatrale" și mimică conținută. Un ceremonial al cuvîntului care, deși fără iluzii, conștient de absența transcendentului în lume, se concepe ca și cum „mecanica" ei ar rămîne un secret etern. (De unde și aerul inițiatic. O serie de particularități ale poeziei bacoviene pledează desigur pentru caracterul ei tainic). Convingerile poetului despre năruirea ine-

[1] Vezi „Jurnalul literar", 2 iul./1939

vitabilă a societății timpului său, ca și despre forța implacabilă a neantului, pot fi accesibile numai celor excluși de la beneficiile vieții, artiștii, oprimații, învinșii, infirmii, singurii în stare să le deslușească din simbolurile sub care se ascund, să le comunice pe aceeași cale mijlocită, în cadrul unui „ritual", al unui cod prestabilit. Limbajul, compus din gesturi frînte și furișe, mînuite cu o umilință ce exclude orice sentiment de privilegiere, de apartenență la o sectă de inițiați, apare dictat, impus de o prezență superioară. Poetul însuși, cel mai conștient de calitatea sa de instrument al destinului, se comportă ca mesager, sugerîndu-și solia mimic, rostind cuvîntul apocaliptic pe jumătate, ori înfățișîndu-se pe sine ca martir al unei tragedii inexplicabile. Totodată, limbajul este transparent pînă la evidență și este chiar de subliniat că, în timp, această caracteristică va precumpăni. Bacovia, abandonînd orice cifru, va denunța cu voce răspicată și cu o vehemență exasperată mesajul pe care îl poartă : el devine atunci profet, anunțînd mînios, sarcastic sau cu o liniște glacială catastrofa și instaurarea armoniei, sau, sortit să suporte ravagiile societății, își recunoaște solitudinea, tristețea, vidul și perspectiva pieirii proprii. Alternanța de conduită poetică, de roluri și sentimente, de „artificiu" și „sinceritate", constituie oginalitatea lui Bacovia.

În ce măsură este Bacovia simbolist ? Acceptînd diferențierile recente ale exegezei simboliste, am fi îndreptățiți să-l considerăm mai aproape de prima etapă a poeziei, caracteristice sfîrșitului de secol, și anume de „decadenți". Ca și aceștia, Bacovia este un poet al crizei conștiinței moderne, într-o lume aparent echilibrată, în realitate sfîșiată, intrată în declin și incapabilă să ofere soluții eliberatoare din propriile sale resurse. Regăsim în poezia bacoviană simptomele tipice ale liricii zise decadente : dezgustul față de viață, sau spleen-ul, mai amar decît tristețea, mai întunecat decît disperarea și mai pătrunzător decît „plictisul", deoarece purcede din intuiția vidului tuturor lucrurilor, inclusiv a naturii și chiar a propriului eu, pe teritoriul

căruia se refugiază zadarnic, în căutarea mîntuirii, sentimentul curgerii ireversibile, dar monotone, neutre, a timpului care, sfărîmînd orice elan şi egalizînd clipele, este un timp al eşecului ; spaima de neantul abolind nu numai aspiraţiile înalte, ci şi elementarele cristalizări ale vieţii, inclusiv pasiunea şi instinctul ; cultul senzaţiilor, instrument fragil, dar singurul adecvat unei lumi aflate sub primatul instantaneului, al perisabilului şi eterogenului.

Impărţind cu decadenţii elemente de viziune despre lume, şi cu simboliştii propriu-zişi în special arta poetică a echivalenţelor plasticii, muzicii, poeziei, Bacovia se apropia însă fără să o ştie bineînţeles, şi de expresionişti. Prin ce ? Concepţia cu substrat tragic a vieţii este activă la poetul nostru, în acelaşi fel în care o propagă şcoala lui Trakl : în chip manifest şi susţinut, ca un veritabil program, patetismul tragic, arborat cu toate riscurile teatralităţii, intră în ţinuta expresioniştilor, tot aşa cum face parte din gestica sau mimica bacoviană, laolaltă cu întreg stilul ritualic al poeziilor lor, de asemenea identificabil la autorul „Plumbului." Oricare din direcţiile literare, şi mai ales cele poetice, se supune unui anumit sistem de forme, de atitudini, de procedee, invariabil ca un cod. (Prin aceasta se şi defineşte configuraţia specifică). În lirica modernă, odată cu simbolismul şi mai ales cu congenerul său german, expresionismul, această caracteristică devine conştientă de sine ; este asumată cu un mijloc de accentuare a diferenţierii artei de celelalte expresii ale conştiinţei sociale, în general, şi apoi ca o cale de separaţie de predecesori. Iată de ce evidenţa ceremonialului, maniera, ca semnalmente inalienabile ale identităţii proprii, constituie repere decisive pentru afinitatea lui Bacovia cu expresioniştii, şi poate îndeosebi cu Trakl [1], de care îl apropie, afară de o serie de circumstanţe biografice privind adolescenţa şi tinereţea,

[1] Contestînd poeziei lui Bacovia orice calitate esenţial expresionistă (vezi „Literatura română şi expresionismul", ed. Eminescu, 1971, pag(199-204), Ov. S. Crohmălniceanu nu produce o argumen-

Referitor la *Trec zile*, ar fi de remarcat numai că versurile sînt mai puţin apropiate prin atmosferă de *Luceafărul*. Tutelată prin spirit mai degrabă de poezia *Cu mîne zilele-ţi adaugi*, bacoviana *Trec zile* alunecă dincolo de intenţiile eminesciene, prin orizontul său sumbru, catastrofic. În schimb, A.E. Bakonski este îndreptăţit să introducă în colecţia sa şi *Să ne iubim*:

Vai, şi va veni o vreme
Cînd adormi-vom amîndoi,
Şi-nstrăinaţi, prin cimitire,
Va plînge toamna peste noi.

S-au acumulat destule exemple, pentru a susţine în linişte, împreună cu N. Manolescu, (în *Prefaţa* la „Plumb" [1]), că, în calitate de poet erotic, şi în special de autor de romanţe, Bacovia e tributar modelului, cu nota distinctivă relevată mai sus şi cu un accent mai sentimental, dacă se poate, de jeluire expresă hipereminesciană. În ce ne priveşte, am adăuga ca o ultimă depoziţie, în aceeaşi ordine de înrîuriri evidente, poezia *Din lîră*, unde bacoviană este, pe lîngă concluzia radicală, şi maniera notaţiei:

Dacă, de-acum e tîrziu
Şi ochii mei sînt seci —
Ajunge să-nţelegi ...
Plecată eşti pe veci!

Şi dac-atît a fost ...
S-aştept în umbre reci —
Ajunge să-nţelegi ...
Plecată eşti pe veci!

De mirare nu este autoritatea atracţiei eminesciene, ci data la care se exercită, mult după ce captivatul îşi conturase personalitatea, îşi aflase unghiul de vedere, îşi formase maniera. Poeziile în chestiune aparţin

[1]. „Plumb", B.P.T.—E.P.L. 1965

perioadei dintre „Scîntei galbene" (1929) și „Comedii în fond" (1934). Chiar dacă au fost scrise cu ani înainte, ele se disting net de factura eminesciană a „Plumbului". Ce resorturi l-au împins tardiv pe Bacovia în cercul unei magii căreia, la vremea ei de maximă eficacitate, i se sustrăsese fără efort? Influențele, cu excepția nesemnificativă a imitațiilor practicate de artiștii minori, nu cad și nu încolțesc oricum. Ca să se difuzeze fertil, să „prindă", e nevoie de un teren avid de sămînța lor. E situația lui Bacovia, care, descoperind la noul lui „suzeran" îndemnuri organic-corespunzătoare, s-a îndreptat înspre acea latură a poeziei eminesciene unde acționează „simplu și muzical" o atitudine erotică familiară, sau cel puțin adaptabilă naturii proprii. E vorba de cîntecul așa-zis sentimental, de romanța eminesciană. Rafinatul cu nervii extenuați, stăpînitul de o imagine halucinantă a amorului era în fond un sentimental, aspirant la o dragoste sănătoasă pînă la elementar. Înainte de întîlnirea cu Eminescu din romanțe, Bacovia se confunda cu vagabondul care, rătăcitor prin nopți de iarnă murdară, sau toamnă mocirloasă, ori în plină zi de caniculă, cînd „cadavrele se descompun" și sînul iubitei e mai lăsat, se oprea sub ferestrele fecioarelor isterizate și izbucnea în crize de rîs și plîns „morbid". Se afla la o asemenea depărtare de viața amoroasă, că pînă și limbajul îndrăgostiților îi ascundea enigme indescifrabile „Amanții fac gesturi ciudate". În romanțele de speță eminesciană, durerea damnatului la... durere se revarsă pe făgașul „normal", exprimîndu-se cu mijloacele confesiunii tipice omului simplu, sufletelor deprinse să dorească, să îmbrățișeze, să căineze într-un singur chip, căci, preocupate fiind de experiența ca atare, nu le pasă de „stilul" personal. Bacovia își continuă colindul pe sub geamul iubitei, peripatetizează, oftează, se lamentează imploră satisfacții infime, umile, o poftește le preumblări pe stradă și — detaliu mai stăruitor ca înainte — o invită afară din oraș, în natură, ca pe o iubită eternă, capricioasă, șireată, plină de făgăduinți nerealizate, inspiratoare. Pretendentul se comportă acum, în asediu sau

în renunțare, ca oricare suspinător. Însă, așa cum Eminescu rămîne Eminescu în romanțe, înălțînd simțirea comună la nivelul său, Bacovia, pătrunzînd dincolo de simplitatea și muzicalitatea cantabilă a genului, pînă la nucleul eminescian, extrage de acolo și prelucrează idei fundamentale. Dragostea, ca lege a universului, comandă împreunarea și separația în chip necesar, și amantul trebuie să consimtă, în pofida chinului ce nu se resoarbe automat, odată cu înțelegerea necesității, la curmarea regretului, la uitare. Eminescu spunea:

De-acuma nu te-oi mai vedea,
Rămîi, rămîi cu bine!
Mă voi feri în calea mea, de tine!
(Adio)

Bacovia se împacă mai greu cu ineluctabilul, tocmai pentru că legea a acționat la el mai crud, dragostea nu a durat nici cît o iluzie de fericire și s-a destrămat înainte de a se închega fie și episodic. În locul ținutei luciferice: „Cu ochii serii cei dintîi/ Eu n-o voi mai privi-o... De-aceea-n urma mea rămîi / Adio!" conștiința sfîrșitului inevitabil al dragostei emană la Bacovia, pe dedesubt, din nostalgia începuturilor, a ceea ce ar fi fost fără să fie. De observat că versurile: „Iar eu în golul toamnei/Chemam în aiurare" (din *Pastel)* amintesc, aproape în termeni, pe mai vechiul: „Chemări de dispariție mă sorb" (din *Amurg de iarnă)*:

Adio, pică frunza
Și-i galbenă ca tine —
Adio, nu mai plînge,
Și uite-mă pe mine.

Și s-a pornit iubita
Și s-a pierdut în zare —
Iar eu în golul toamnei
Chemam în aiurare ...

— Mai stai de mă alintă
Cu mîna ta cea mică.
Și spune-mi de ce-i toamnă
Și frunza de ce pică?

Medium pentru o nouă ipostază afectivă, mai nudă decît se pare, mai puțin „artistică" decît postura clasic bacoviană, noțiunea eminesciană despre iubire, cu dorul, jalea și decurgerea ei impersonală, îl ghidează pe Bacovia și în cunoașterea de sine. Dar ideea unui antagonism ireductibil între bărbat și femeie („Între om și-ntre femeie mi-ai pus ura din trecut"), insinuantă în *Poveste* (poezia cu cadență și accentul ușor îndulcit din *Scrisoarea IV-a*) străină chiar în distanța Luceafărului față de Cătălina e produsul însingurării sale ermetice, impermeabile la radiația amorului :

Îți aduci aminte ziua cînd ți-am spus că ești frumoasă,
Cînd cu buzele de sînge și cu ochii sclipitori
Printre arborii de toamnă te opreai încet, sfioasă,
Lăsînd gîndul spre amorul înțeles de-atîtea ori...
. . . . . .
Ah, mi-ai spus atît de simplu că ți-i sete de iubire,
Ne-ascultînd decît șoptirea singuraticii păduri,
Îți opreai cu mîna sînul și zîmbea a ta privire,
Chinul depărtării noastre, neputînd să-l mai înduri.
— Ha-ha-ha, rîdea ecoul, de rîdeam de-a ta plăcere,
Te-am lăsat să-nșiri povestea cu dureri și cu mistere,
Pentru mine, ca oricărui trecător necunoscut.

Punctele de contact cu critica eminesciană a femeii se regăsesc pe un plan mai general. Fără violența de diatribă a acuzatorului Dalilei pentru pervertirea instinctului, Bacovia sancționa, în scurte erupții de indignare amară, amorul venal, cochetăria burghezelor colorate, în numele sensibilității jignite, al drepturilor candoarei și reveriei virginale :

Femeie, — mască de culori,
Cocotă plină de rafinerii —
Tu, care țipi la desfrînări tîrzii,
Pe visători, cu greu, îi înfiori.

Contrast

rătăcește ca pe un domeniu ireal, într-un decor vast, dar incert, conștiința nu se mai recunoaște în cotidianul ostil poeziei: „Am ajuns, acum pe un cîmp cu ape.../ În luncă medita un poet cunoscut", și nici refugiul în liniștea odăii, populată și ea de umbre sinistre: „Odaie plină de mister,/Dorm umbre negre prin ungher,/Pe masă arde o făclie". Împăcarea cu umbra e o clipă excepțională, reprezentînd în fond o renunțare la sine. Atunci însă, versul devine simplu și muzical, o lunecare eminesciană în voia timpului:

Mă prăfuise timpul dormind peste hîrtii...
Se întindea noianul de unde nu mai vii:
O umbră, în odaie, pe umeri m-apăsa —
Vedeam ce nu se vede, vorbea ce nu era —

(Umbra)

Din corpul de idei eminesciene, se regăsesc, sub forma de obsesii invincibile, viziunea timpului măcinător și corolarul său, neantul. Continuînd să subliniem pentru a nu fi greșit înțeleși, deosebirile respective, vom spune sumar că, în timp ce curgerea clipelor în golul vremii capătă o dimensiune sublimă, Bacovia resimte vîrtejul orelor în rafale senzoriale acute. Timpul nu se desfășoară panoramic, ci apasă direct nervul, iar golul e în oraș, în casă, în el. Pe Eminescu, spectacolul fabulos îl cheamă, îl fascinează cu o încîntare dureroasă, cu o dulce ameteală, poetul știind că timpul desface și face, destramă și urzește, descompune și creează într-un continuum discontinuu:

Și privesc... Codrii de scoli, oceane de popoare,
Se întorc cu repejune ca gîndurile ce zboară,
Și icoanele sînt luptă — eu privesc și tot privesc
La v-o piatră ce înseamnă a istoriei hotară
Unde lumea în căi nouă, după nou cîntar măsoară,
Acolo îmi place roata cîte-o clipă s-o opresc.

(Memento mori)

Pe Bacovia, mecanica timpului îl îngrozește, ritmul ei marcînd o accelerare înnebunitoare și, refuzînd să se abstragă prin contemplare din cursa timpului, nu cunoaște răgazul. Miezul nopții, departe de a figura momentul unic de suspensie, iluzia opririi pe loc, la cumpăna dintre viață și moarte, cum gîndea Eminescu : „Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă/Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi iee vamă", precipită sălbaticul ritm :

S-apropie-ncet miezul nopții,
Și sună a frunzelor horă,
Eu trec din odaie-n odaie
Cînd bate satanica oră.

(Miezul nopții)

Temele complimentare ale regresiunii în timp sau retragerii în natură se înfățișează contrastant la Bacovia. Ca și Eminescu, el are percepția momentului originar, a golului primordial, în care parcă spațiul și timpul se nasc laolaltă, numai că nostalgiei i se substituie înfiorarea surdă : Eminescu se avîntă în cosmos spre lumile siderale, ca și în adîncurile oceanice, încredințîndu-se cu o egală voluptate în voia elementelor. G. Călinescu a documentat pînă la epuizare pasiunea poetului pentru colosalul vegetației, pentru codri, pentru întinderile amețitoare de apă, pentru relieful alpin, pentru marile zăpezi și pentru înecarea sub potopul de frunze al toamnei. Impulsul eminescian, activ chiar și în imaginea odăii toropite, procura o îmbătătoare fericire :

Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,
Iar vîntul zvîrle-n geamuri grele picuri,
Și tu citește scrisori din roase plicuri
Și într-un ceas gîndești la viața toată.

Pierzîndu-ți timpul tău cu dulci nimicuri,
N-ai vrea ca nimeni-n ușa ta să bată ;
Dar și mai bine-i cînd afară-i zloată,
Să stai visînd la foc, de somn să picuri.

Și eu astfel mă uit din jeț pe gînduri,
Visez la basmul vechi al zînei Dochii ;
În juru-mi ceața crește rînduri-rînduri.

Deodată-aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scînduri...
Iar mîini subțiri și reci mi-acopăr ochii.

(Sonet)

La Bacovia, toamna și iarna sînt anotimpuri maligne, imaginea lor e stihinică, umiditatea și ninsoarea cad în cantități enorme și neîntrerupt, efectul lor fiind inhibitiv. Poetul nu se simte îndemnat să întîmpine ploaia sau să se culce în așternut de frunze : se claustrează, îngrozit de infiltrarea elementelor în odaie :

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sînt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre.

Și parcă dorm pe scînduri ude,
În spate mă izbește-un val —
Tresar prin somn, și mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

(Lacustră)

sau :

Eu nu mă mai duc azi acasă...
Potop e-napoi și-nainte,
Te uită cum ninge decembre.

(Decembre)

Rănit de tot ce era descompunere și promiscuitate mizeră în jur, Bacovia nu a fost un dizgrațiat al frumosului armonios, un mutilat de puritate. Ascultînd cu ultimele forțe apelul vindecător al vieții, a fost capabil nu numai de speranță și vis transfigurat, ci și de intuiția armoniilor ascunse, sub disonanțe, ale univer-

sului. În asemenea triumfuri, versul său capteazâ eminescian, cu „simplitate și muzicalitate", șoaptele mîhnite ale lumii :

Buciumă toamna
Agonic — din fund —
Trec păsărele
Și tainic se-ascund.
(Pastel)

sau acordurile ei vibrante :

Te uită cum ninge decembre,
Spre geamuri, iubito, privește —
Mai spune s-aducă jăratec
Și focul s-aud cum trosnește.

Și mînă fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia,
Dau zilele mele — tot una —
Aș vrea să le-nvăț simfonia.
(Decembre)

Puterea de fertilizare a geniului a fost atît de uriașă, încît în succesiunea sa intră și un poet zămislit din altă sămînță, ca Bacovia.

Hrănită exclusiv din obsesii, la rîndul lor reductibile la condiţia eului torturat, reputată pe deasupra ca monocardă, poezia lui Bacovia este, împotriva prejudecăţilor, generatoare a unui univers de sine stătător. Fără a fi complex, cosmosul bacovian nu e mai puţin complet, prezentînd, odată cu coordonatele de spaţiu şi timp pe care se axează, motivele şi elementele indispensabile considerării lui ca atare.

CELULA CÔTIDIANĂ

În ciuda aşteptărilor, interiorul este departe de a epuiza cadrul în care evoluează poetul şi de a ocupa, între preferinţele lui locative, o poziţie privilegiată. Totuşi recluziunea atît de caracteristică impune examinarea prioritară a decorului intim. Acesta se compune dintr-o odaie purtînd stigmatele nu atît ale privaţiunilor materiale, cît ale opresiunii morale. Punînd în evidenţă singurătatea, cei patru pereţi nu prezintă calitatea de sediu al scrisului. În ramele camerei, arareori luminată, şi atunci incert, de pîlpîitul unei lumînări, de iradiaţia tremurată a unei lămpi de masă, sau de jocul flăcării slabe a spirtierei, se proiectează umbra izolată a locatarului care trece dintr-o cameră în alta a casei, în stare de agitaţie continuă. Scrisul, simţit ca o povară silnică, nu-şi află un stimulent în cadrul familiei. Dimpotrivă, acesta acuză efectele pus-

țiului lăuntric, anticipînd și grăbind chiar semnele sfîrșitului :

Poți să te culci, e ora și noaptea-ntîrziată,
Vei scrie altădată, orice, și tot nimic.
O umbră ești acuma, și pot să te ridic,
Lăsînd odaia goală și noaptea afumată.

(Umbra)

Îngăduind abia consumarea actelor elementare, odaia, în loc să ofere acel minimum de securitate, acea căldură tristă a camerei eminesciene, nu este un adăpost, un retranșament impenetrabil, ci un teren deschis adversităților exterioare și o arenă a coșmarurilor lăuntrice, contribuind la sentimentul de destrămare a lui pînă la inconsistența umbrei. Bacovia nu este un liric de interior, în sensul intimist și nici în acela simbolist al cuvîntului. Pentru el, camera e departe de a urzi aburul mirajelor, de a întreține senzațiile voluptoase chiar în suferință, ori de a încuraja eforturile iluziei poetice, invitația la transformarea cotidianului într-un teritoriu magic. Mediu de recrutare a fantasmelor oribile, odaia terorizează la miezul nopții :

Eu trec din odaie-n odaie,
Cînd bate satanica oră.

(Miezul nopții)

Posesorul ei este de fapt prizonierul interiorului, condiție mărturisită într-o poezie în care odaia, scufundată în întuneric, e invadată de o cavalcadă de vedenii :

Odaia mea mă înspăimîntă
Cu brîie negre zugrăvită —

Prin noapte, toamna despletită
În mii de fluiere cîntă.

— Odaie, plină de mistere,
În pacea ta e nebunie ;
Dorm umbre negre prin unghere,
Pe masă arde o făclie.

— Odaie, plină de ecouri,
Cînd plînsu-ncepe să mă prindă,
Stau triste negrele tablouri —
Făclia tremură-n oglindă.

(Singur)

Ușa celulei care e odaia e... fereastra. Pe la geamuri se oprește plînsul de cobe al iernii *(Gri)* ; la geamul iubitei cu buchetul sînului gol, bate încet poetul *(Matinală)*, și tot la un geam va repeta „...în spaima nopții, ca un prelung final/ (...) că anii trec mereu mai greu, și mai brutal". Fereastra nu mediază comunicarea, consacră prizonieratul. În *Dialog de iarnă*, „fereastra e-o poemă de plumb și scîntei".

Nu numai că ambianța se refuză oricărui suflet apropiat, că nici iubita nu e poftită și nimeni nu vizitează burghezul cavou, dar locatarul însuși evadează în stradă : „Fug rătăcind în noaptea cetății.../Și unde mă aflu nu știu". *(Dialog de iarnă)*. Că poetul nu este un intimist, o confirmă irezistibilul său impuls centrifug, continua perindare pe străzi, unde iese de obicei la căderea serii — fără a ocoli, însă, vara, amiezile — și unde își prelungește zăbovirea, spre a evita întoarcerea acasă, în reședința exorcizabilă. Cum alungarea obsesiilor din odaie eșuează, nu rămîne altceva decît abandonarea ei, fuga în oraș.

În zadar am vrea să regăsim la Bacovia dulceața tîrgurilor moldovenești. Chiar atunci cînd „ninge secular, tăcere, *pare-a* fi bine" (subl. n.), plumbul de iarnă apasă, și printre ziduri, peste turnuri depărtate „ninge cu nimic"; „în noaptea vastă ning bancnote...;" ning la cinematografe „grave drame sociale". Imaginea încetățenită a orașului bacovian este aceea a unui tîrg de provincie cu uliți desfundate și case mărunte, tăvălite în tină, străjuite de pîlcuri rare de copaci, răspîndind o dezolare meschină. Din dorința de a consolida noțiunea unui Bacovia „realist", orașul natal, vechiul Bacău, a fost luat deseori drept unic punct de referință al imaginii. Urmarea a fost transformarea viziunii poetului într-una strict provincială, corespunzătoare tîrgului sadovenian, de un pitoresc trist și sordidul său. Tot astfel, din atracția ce-o exercită incontestabil periferia asupra poetului, s-a dedus că orașul nu este pentru el decît mahalaua. Orașul bacovian prezintă însă principalele însemne ale civilizației moderne, fie ea și improvizată, iar cartierele predilecte nu se conformează reprezentării „clasice" patriarhale și deci liniștitoare a periferiei. Zona mărginașă capătă, prin exarcerbarea unora din atributele ei specifice și estomparea altora, semnificația unui ținut aparte. Casele pitice, înghesuite sau rare, despărțite prin curți sau maidane, străzile dosnice ori pierdute spre cîmpia limitrofă, străbătute de geamătul caterincii semănate de cîrciumi, își șterg pe conturul local, devenind niște false repere ale topografiei băcăuane.

Imaginea orașului bacovian este produsul amestecului dintre un peisaj familiar și altul halucinant, dintr-un decor cotidian și amprentele derutante ale unei regiuni bizare, neidentificabile pe hartă. Toate elementele concură la transformarea mahalalei într-o zonă semifabuloasă prin extensiune și vechime. Glodul crește enorm, părînd a data dintr-o eră arhaică, ca una

din materiile primordiale ale lumii ; întunericul este impenetrabil ca la începutul plămădirii formelor universului ; în așezările omenești se infiltrează o umezeală, perfidă de cursul unor ape rămase din epoca diluvială :

E-o noapte udă, grea, te-neci afară,
Prin ceață — obosite, roșii, fără zare —
Ard, afumate, triste felinare,
Ca într-o crîșmă umedă, murdară.

Prin măhălăli mai neagră noaptea pare...
Șivoaie-n case triste inundară —
Ș-auzi tușind o tuse-n sec, amară —
Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare.

(Sonet)

Cîrciumile, biete taverne, adăpostesc enigmatice cete de disperați, răscoliți de o obscură ardoare de revoltă, secondată de cîntul barbar al „femeii aceea", ea însăși nedefinită. Amintind vag pe auditorii din *Împărat și proletar*, grupul înfățișează mai degrabă ultimii oameni ai unei lumi pe cale de năruire :

Barbar, cînta femeia-aceea,
Tîrziu, în cafeneaua goală,
Barbar cînta, dar plin de jale,
Și-n jur era așa răscoală...
Și-n zgomot monstru de țimbale,
Barbar, cînta femeia-aceea.

. . . . . .

Barbar, cînta femeia-aceea,
Și-n jur era așa răscoală...
Și nici nu ne-am mai dus acasă,
Și-am plîns cu frunțile pe masă,
Iar peste noi, în sala goală, —
Barbar, cînta femeia-aceea ...

(Seară tristă)

Abatorul este un cîmp de execuţie pentru nu se ştie ce victime ale unor călăi invizibili. Operaţia practicată în incinta lui nu are o destinaţie utilitară, sugerînd un masacru, cu o continuitate de ritual, în indiferenţa totală faţă de ecourile posibile. Intemperiile stimulează zelul sacrificatorilor anonimi şi oroarea sporeşte prin indicaţia echivocă după care, lîngă sălbaticul altar, alunecă un idilic patinor. (Sugestie pentru coexistenţa crimei cu plăcerile cele mai inofensive). Amplasarea şi secretul execuţiilor evocă locul unde piere eroul din „Procesul" lui Kafka :

Ninge grozav pe cîmp la abator
Şi sînge cald se scurge pe canal ;
Plină-i zăpada de sînge animal —
Şi ninge mereu pe-un trist patinor...

E albul aprins de sînge-nchegat
Şi corbii se plimbă prin sînge... şi sug ;
Dar ceasu-i tîrziu... în zări corbii fug, —
Pe cîmp la abator s-a înnoptat.

(Tablou de iarnă)

Aşadar mahalaua îndeplineşte un rol contradictoriu, circumscriind raza de acces a celor ce-o populează, închizînd perspectiva universului bacovian, permiţînd întrezărirea unui teritoriu fluid care exercită o senzaţie tulbure de seducţie şi teamă. Frecventatorul nu se aventurează dincolo de barieră. Ca sub imperiul unei interdicţii, a cărei încălcare atrage o sancţiune grozavă, paşii săi se opresc aici. În schimb, privirea sa dă tîrcoale furişe în jur sau, la fel de timid şi dureros, se ridică spre bolta cu stele îngheţate, autorizînd presimţirea unei lumi inaccesibile :

Iarna, de-o vreme, mă duce regretul
Prin crînguri, pe margini de linii ferate —
Trec singur spre seară pe ape-nghe̦ţate,
Cînd fîlfîie, pe lume, violetul.

Paloarea, mutismul, mimează-al meu piept,
Pe satele ninse crai-nou cînd apare ;
Trec singur pe poduri de fier solitare,
Şi-aştept în zăpadă.. dar ce mai aştept ?

Hau !... Hau! ... depărtat sub stele-ngheţate...
În noaptea grozavă la cine voi bate ?...
O, vis... o, libertate...
Hau !... Hau !... depărtat sub stele-ngheţate...
(Plumb de iarnă)

Chemat şi respins de „cartierele democrate", unde i „se adînceşte umbra", peripateticul îşi caută refugiul în alte puncte izolate, în acele rezervaţii orăşeneşti de natură, care sînt parcurile, grădinile publice. Domesticită în peisaj, într-un colţ de natură, vegetaţia arborescentă nu oferă nici una din consolările căutate de simbolişti în acest cadru, în principiu propice calmării şi reverjei. Crepusculul unei zile de vară tîrzie sau poate de început de toamnă este fastuos ca un declin imperial, de noblete obosită.

Havuzul din dosul palatului mort
Mai aruncă, mai plouă, mai plînge —
Şi stropii căzînd, în amurg, iau culori,
De sineală, de aur, de sînge.
(Amurg antic)

Finalurile autumnale smulg odată cu petalele florilor de pe marmura statuilor cariate, gemetele însinguratului venit să-şi mîngîie umbra pe alei :

Pansele negre, catifelate,
Pe marmură albă s-au vestejit,
Şi-n tainice note s-au irosit
Parfume triste, îndoliate.

Eu singur, cu umbra, iar am venit,
O, statui triste și dărîmate,
Pansele negre, catifelate,
Vise, ah. vise, aici, au murit.

În haine negre, întunecate,
Eu plîng în parcul de mult părăsit...
Și-a mea serenadă s-a rătăcit,
În note grele și blestemate...

(Ecou de serenadă)

Văzut de preferință iarna „pe cînd vîntul hohotește-n bulevarde glaciale", sau în toamna avansată, cu frunzișul smuls, parcul e răscolit de forțele unei descompuneri ce împrăștie definitiv vraja factice de parfumuri dulci, țesătura de feerie. De la distanță, grădina devastată expune priveliștea intensă dar sumară a unei naturi despuiate, carbonizată sau roasă pînă la os :

Și frunze albe, frunze negre ;
Copacii albi, copacii negri ;
Și pene albe, pene negre ;
Decor de doliu, funerar...
În parc ninsoarea cade rar.

(Decor)

Procesul de alterare avansează vertiginos, săpînd plăgi necruțătoare în trupul copacilor și al statuilor. Însîngerarea de viol sălbatic interzice contemplarea pasivă :

Acum stă parcul devastat, fatal,
Mîncat de cancer și ftizie.
. . . . . .
Acum cad foi de sînge-n parcul gol,
Pe albe statui feminine ;
Pe alb model de forme fine,
Acum se-nșiră scene de viol.

(În parc)

Atacată de acest cancer pervers, „grădina cangrenată" alungă pe poet înapoi pe străzile orașului, și simptomatic e că nici în postura lui blîndă, de pașnic sentimental, nici populat cu cele mai inofensive scene, el nu-l poate reține pe Bacovia. Dimpotrivă, parcă abia atunci tristețea lui sentimentală, desuetă, acuză izolarea :

Și tot orașul întrista
Fanfara militară...
Tîrziu, în noapte, la grădină...
(Fanfară)

Orașul bacovian este un hibrid, monstruos nu prin proporții, dar care, din perspectiva omului strivit, pare enorm. În el se amestecă forme larvare de cadru urban cîteva străzi, o piațetă, cîțiva muguri de viață publică, cu expresii ale societății moderne : fabrici, bănci, instituții, iluminație electrică („Orașul seara.../Șantiere-n repaos./ Și firme scrise/Din becuri înstelate./... Pe-o piață/Cu sclipiri de fier.../Foburgul"), trafic (Orașul fermecat./Aeroplan... Un tren/Un vapor,/Un monstru va fi ucis/De un erou./Răsună/Un megafon..." sau : „Cum, de la un etaj/Se vede..." Autouri./Și-o lume micșorată/... Să părăsim/Necunoscutul/Leviathan"). Purtați pe două planuri, încercăm continuu senzația unei penduläri, cînd lente, cînd precipitate, între un stil de viață exprimînd un trecut de mult depășit, încăpățînat să reziste, și un altul intens, reflectînd un fel de prezent provizoriu, consumat cu febră și prefigurînd un viitor. Teatral văzînd lucrurile, scena orașului oscilează de la tabloul inerției, al unui pustiu dezolant, la tabloul unei pseudoanimații, al unui simulacru de mișcare. Indiferent însă de înfățișare, orașul se zbate în prada unui mecanism neînduplecat, care nu numai că jefuiește omul de umanitatea lui, dar ucide viața în cele mai simple cristalizări, în cele mai spontane impulsuri. Viziunea de ansamblu este a unui oraș blestemat, destinat unei morți ineluctabile, ce se manifestă printr-o descompu-

nere treptată, sub presiunea elementelor. Ploaia, ninsoarea se infiltrează pretutindeni în curți, în fisurile profunde ale zidurilor, în încăperile cele mai ocrotite :

Tăcere... E toamnă-n cetate...
Plouă... Și numai ploaia dă cuvînt —
E pace de plumb, e vînt și pe vînt
Grăbite trec frunze liberate.
(Note de toamnă)

Constituind principalul factor de dezagregare, stihiile acționează pe fondul unei nopți compacte („E-o noapte udă, grea, te-neci afară"), al unui întuneric subliniat de scînteierea muribundă a becurilor („Un bec agonizează, există, nu există"), în dangătul clopotului. Revărsarea nu are nimic din grandoarea teribilă a unei dezlănțuiri furioase. E monotonă, insistentă, evocînd durata potopului, mai ales că se produce fără rezonanțe, într-o tăcere absolută, ca și cum întregul univers ar fi un imens cavou inundat. Locuitorii sînt adaptați regimului climatic cu o resemnare sensibilă în comportarea lor zilnică, în izolarea lor în fundul neștiut al caselor, în mutenia, în apatia cu care execută actele de bază ale existenței. Cînd ies, la intervale rare, pe stradă, se tîrăsc fără țel, răzleți, furișîndu-se prin ganguri sau prelingîndu-se pe lîngă ziduri („prin tîrgu-nvăluit de sărăcie/am întîlnit un popă, un soldat"), în grupuri strînse, de convoi funerare („Dar iată și-un mort evreiesc"). În incinta cetății se comportă cu atitudinea tipică dezorientatului față de necesitatea de a trăi, ba chiar față de aceea legată de chemarea speței :

E toamnă, e foșnet, e somn...
Copacii pe stradă oftează.
E tuse, e plînset, e gol ...
Amanții, mai bolnavi, mai triști,
Pe drumuri fac gesturi ciudate.
(Nervi de toamnă)

Copiii înșiși se perindă de la școală spre casă ori invers în același ritm agonic :

Și toamna, și iarna
coboară-amîndouă
și plouă, și ninge,
și ninge și plouă...
Și noaptea se lasă
murdară și goală,
și galbeni trec bolnavi
copiii de la școală.
(Moină)

Moartea, fenomen curent, intrat în condiția cotidiană, nu mai stîrnește emoție, alaiurile de îngropăciune sînt tot mai puțin numeroase, însoțite doar de exponenții oficiali ai ceremoniei, preotul și cioclii, pentru că îngroparea nu mai e practicabilă. Ca într-un oraș molipsit de ciumă, cadavrele zac în stive, putrezind în văzul tuturor :

Pe catafalc, de căldură-n oraș
Incet cadavrele se descompun.
(Cuptor)

În versiunea aparent schimbată, a unei forfote, a unei circulații dense, a unei activități și lăcomii de plăceri, așadar cînd orașul pare a se trezi din somnolența lui cutreierată de coșmare, proporțiile declinului se amplifică. Sînt într-adevăr momente în care orașul se însuflețește promițător. O regenerare dificilă, dar posibilă, se anunță : străzile încep să se coloreze, spațiul se umple de aer respirabil, vitrinele se populează

cu obiecte atrăgătoare, se aude un zgomot de paşi, se înteţeşte freamătul timid al mulţimii :

Primăvară...
O pictură parfumată cu vibrări de violet.
În vitrine, versuri de un poet.
În oraş suspină un vals de fanfară.
O nouă primăvară de visuri şi păreri...

O lungă deşteptare zvîcneşte împrejur.
E clar şi numai soare.
La geamul unei fabrici o pală lucrătoare
Aruncă o privire în zarea de azur.

(Note de primăvară)

Chiar toamna cunoaşte o inundaţie de culori unice, cu efect de feerie istorică, de alunecare lină, într-o epocă revolută :

Amurg de toamnă violet ...
Doi plopi, în fund, apar în siluete
— Apostoli în odăjdii violete —
Oraşul tot e violet.

(Amurg violet)

Bezna mortuară se destramă sub pulsaţia becurilor, cu reverberaţii, prin contrast, intense, lăsînd să se perceapă vibraţia vehiculelor pornite dincolo de oraş, şi răspunzînd scînteierilor stelare. Impulsul vital, încurajat, perforează stratul somnolenţei generale :

Se-ntind bulevarde în noaptea de vară,
Pe arbori, electrică lumină
— La gară, zvîcneşte-o maşină
Şi-n gol, tresar signale de gară.

Pe cer de safir, comori de avar...
Tăcerea în gol vibrează cu zvon —
Orașul, cu-ncetul, pare-un salon.
Acuma, în somn, tresar fete mari.
(Noapte)

Plutește un aer de festivitate, ca și cum orașul, înviorat, și-ar celebra resurecția. Străzile se pavoazează, s-ar spune, și locuitorii se apropie unii de alții, gata de dansul inaugurat de fanfara militară. Aceste investiții de sunet, lumină, culoare, de mijloace naturale și artificiale, recrutate pentru sărbătorirea vieții, sînt însă înconjurate de restricții care le anulează valoarea. În primul rînd, balul e rezervat privilegiaților, singurii în stare să-și întrețină sentimentul desprinderii de condiția reală :

Trec burgheze colorate
În cupeuri de cristal.
E o veșnică plimbare
Vălmășag milionar.
(Amurg)

Beneficiarii, cuprinși de o grozavă ațîțare a simțurilor, se dedau la ospățuri orgiace, într-o risipă de averi, lux și strălucire :

Și ninge în orașul mare,
E noapte plină de orgii,
Iar prin saloane aurii
S-aud orchestre și fanfare.
. . . . . .
De orbitoare galantare
De diamant și de rubin...
Și de averi orașu-i plin.
Și ninge în orașul mare !...
(Și ninge)

Dinamizarea comunității se învederează repede a fi iluzorie. Cadrul galant și sărbătoresc marchează strîmb frenezie agonică, de dans macabru :

Orașul luminat electric
Dădea fiori de nebunie —
Era o noapte de septembrie
Atît de rece și pustie
(Fanfară)

Acompaniamentul muzical subliniază — auschwitzian parcă — irevocabilul calvar :

Și tot orașul întrista
Fanfara militară ...
Tîrziu, în noapte, la grădină ...

Ce tristă operă cînta
Fanfara militară.
(Ibidem)

Stăpînirea din umbră a morții își reafirmă sarcastic autoritatea asupra acestei colectivități de actori inconștienți de rolul jucat într-o farsă a destinului :

Pantofi de aur, expuși în vitrină,
Veți sta sub dantele, în nopți de baluri,
Și-n ale valsului lenește valuri
Veți rîde prin săli, — potop de lumină.

Pe trist catafalc, cu tristă regină.
Veți sta în piciorul de gheață, și sfînt,
Și-n trecerea vremii veți arde-n mormînt,
Pantofi de aur, expuși în vitrină.
(Pantofii)

Aspirațiile sociale deșteptate în mulțimea care susține prin sforțarea ei obscură supraviețuirea orașului reprezintă un flux scurt, o tresărire iute, curmată în contact cu asprimea vieții, o clipă îndulcită.

Apar din nou țăranii pe hăul din cîmpie
În infinit pămîntul se simte tresăltînd :
Vor fi acum de toate cum este orișicînd,
Dar iar rămîne totul o lungă teorie.
(Nervi de primăvară)

Poetul însuși, cel mai puțin antrenat în precarul tumult, înțelege inanitatea speranței de salvare înlăuntrul unei lumi a cărei animație este fictivă, ale cărei speranțe sînt trucate, a cărei corupție este organică :

În toamna violetă, compozitori celebri
Au aranjat un vast concert...
Pe galbene alei, poeții triști
Declamă lungi poeme —
E-o toamnă, ca întotdeauna, cînd totul geme,
Frumos și inert.
. . . . . .

Și, dacă se zguduie orașul,
Și creierul rămîne pierdut,
Și, dacă munca trosnește din brațe,
Din piatră, din fier —
Mulțimea anonimă se va avea în vedere —
Tot ce-mi trebuie să am, pot să cer.

Parfum... Incendiu violet și becurile-aprinse,
Amurgul ! licărește pe orașul de vitrine —
Pierdut, mă duc și eu cu brațele învinse,
Plîngînd, și fredonînd —
Gîndindu-mă la mine.
(Note de toamnă)

Orașul nu se poate sustrage destinului său simbolizat de muzeul cu figuri de ceară din inima lui :

Și-atunci am fugit plin de groază
Din sumbrul muzeu fioros,
Orașul dormea în tăcere,
Flașneta plîngea cavernos.

(Panoramă)

BIVALENȚA NATURII

Prezență aproape în fiecare poezie, natura concurează orașul. Solidară cu materia inertă a zidurilor, materia vie împărtășește întru totul destinul cetății. Vegetația, copacii, iarba, florile declină ca și zidurile, sub presiunea acelorași forțe dezagregate, manifestate aci sub formă de stihii. Acest cosmos ascultă de legile unei astronomii speciale. Mișcarea de rotație cunoaște înlăuntrul lui o singură fază, aceea nocturnă. („E-o noapte udă, grea, te-neci afară"), ca și cum n-ar trece prin fața soarelui niciodată. Anotimpurile dominante sînt toamna și iarna, care, o dată instalate, par a nu se mai clinti, instituind un climat de eră primordială, evocator al potopului biblic. Ploaia, vîntul, zăpada bat continuu, mai rar în rafale violente : („Da, plouă cum n-am mai văzut" ; „Vîjîie vîntul, lumea se-ntunecă" ; „afară ninge prăpădind"), cel mai adesea în ritm egal, dînd naștere la reacții opuse aparent, în fond identice : exasperare și resemnare, cădere într-o stare de anestezie totală, de prostație. Dependența de condiția naturală, de „ geografia" imediată, devine tiranie pentru simțurile silite să înregistreze, înainte de orice alt

stimul, mersul acestei meteorologii permanent catastrofice. Nu există situație, cît de dramatică, în care să nu se consemneze starea timpului. Poetul, s-ar spune, are asupra lui un barometru, tot așa cum un pacient bolnav și-ar lua singur temperatura, și, așa cum febra e menită să justifice comportarea lui clinică, plumbul cerului, șuieratul vîntului, scîrțîitul copacilor, ropotul sau picurul ploii și densitatea ninsorii răspund pentru bizareria atitudinii lirice. Mai mult chiar, starea de spirit este dictată, în toate tonurile ei, de starea atmosferei, înregistrată în modificările ei imperceptibile. Gama merită reconstituită în tot crescendoul ei, cu sunetul insinuant, vestitor de toamnă, provocînd acea dispoziție specifică bacoviană, receptivă la avertizările sfîrșitului :

Buciumă toamna
Agonic — din fund —
Trec păsările
Și tainic s-ascund.
. . . . . .
Tălăngile, trist
Tot sună dogit...
Și tare-i tîrziu.
Și n-am mai murit.

(Pastel)

Ecou spart aci, toamna acuză altundeva aceleași prevestiri printr-o emisie de sunete crispate :

Scîrțîie toamna din crengi ostenite
Pe garduri bătrîne, pe streșini de lemn,
Și frunzele cad ca un sinistru semn
În liniștea grădinii adormite.

O palidă fată cu gesturi grăbite
Așteaptă pe noul amor...
Pe cînd, discordant și înfiorător.
Scîrțîie toamna din crengi ostenite.

(În grădină)

Toamna, în toiul exerciţiului ei, calcinează ca o arşiţă nu numai lucrurile şi cu atît mai mult vegetaţia, ci sentimentele, scufundînd totul în negru :

Carbonizate flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Veştminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru...

Vibrau scîntei de vis... noian de negru,
Carbonizat, amorul fumega —
Parfum de pene arse, şi ploua...
Negru, numai noian de negru...

(Negru)

Avansînd, toamna tulbură raporturile existente, răstoarnă obiceiurile şi, introducînd universul într-un sistem de comportări absurde, aruncă omul într-o hipnoză ghidată de un singur ţel, acela al autonimicirii :

Pe drumuri delirînd,
Pe vreme de toamnă,
Mă urmăreşte-un gînd
Ce mă-ndeamnă :
— Dispari mai curînd !

(Spre toamnă)

Deruta care antrenează insul pe străzile oraşului, făcîndu-l să ezite între intenţii, să ceară ocrotirea iubitei („Va bate ploaia... şi tîrziu, la geamul tău voi plînge-ncet/... În toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus"), sau să renunţe la viaţă ; devine aiurare şi culminează într-o depersonalizare, care merge pînă la uitarea de sine şi la alunecareà într-un alt univers, interferîndu-se cu cel familiar prin aspectul lichid : „Am ajuns acum, pe un cîmp cu ape..." Exacerbarea nervilor sub biciul toamnei produce însă, conform ace-

lui tip de reacție bivalentă specifică poetului, alternativa delirului clarvăzător, și intuiția golului moral și spiritual al lumii, tocmai în acest vîrtej de senzații:

Ce basme tălăngile spun!
Ce lume-așa goală de vise!
Și cum să nu plîng în abise,
Da, cum să nu mor și nebun?
(Plouă)

Cenușiu, universul în care trăiește poetul este și încremenit. Tăcerea îl însoțește pretutindeni în periplul său, desfășurat pe locurile și în momentele prielnice unei asemenea suspensii: noaptea, la marginea orașului, pe cîmpurile pierdute în periferiile întunecate. Chiar cînd circuitul se consumă în mijlocul orașului, pe piețele și străzile lui, în salonul iubitei, unde răsună clavirul ori vioara, starea „fizică" este tăcerea. Cu ea pare că începe și sfîrșește orișice proces. Indiciile sonore ale vieții active, atîta cît este aceasta, ajung și ele în incinta împietrită a universului bacovian, în odaia lui, în propria sa conștiință, asurzite. Truda celor umili este nezgomotoasă, spune undeva poetul. În *Note de primăvară*, unde se evocă un peisaj vag industrial, devreme ce ochiul poetului semnalează un pîlc de lucrători ieșind dintr-o uzină, animația lucrului este surdinizată. În încăperea iubitei, jalea lumii ajunge înăbușită la urechile lui. Totul se percepe în ecouri. Tăcerea, constituind un alt motiv interior al poeziei bacoviene, nu reprezintă însă decît extrem de rar o simplă invitație descriptivă, o notă a cadrului exterior. Îndeplinind aceeași funcție ambivalentă, de intensificare a depresiunii și, chiar dacă mai rar, de împăcare cu sine și promisiune a unui nou orizont, ea cuprinde semnificații variate. Inerția sonoră se identifică cu dispariția vieții active, fie ea și în formele cele mai simple:

Într-un han, departe —
Doarme și hangiul.
Străzile-s deșarte...
(Rar)

sau :

Tăcere, tăcere... E toamnă-n cetate
(Note de toamnă)

Aceeași ambianță vestește fatidic evenimente ciudate și cel mai adesea însinuarea declinului :

Scîrțiie toamna din crengi ostenite
Pe garduri bătrîne, pe streșini de lemn,
Și frunzele cad ca un sinistru semn
În liniștea grădinii adormite...
(În grădină)

sau :

Chemări de dispariție mă sorb,
Pe cînd, tăcut, se-ntoarce-același corb,
Tăind orizontul, diametral.
(Amurg de iarnă)

Tăcerea este condiția ce acuză conștiința solitudinii : („Tot mai tăcut și singur'), a amneziei („Uitarea venea... a venit,/o lacrimă cade jos, totul tace"), a disperării („Într-o grădină publică, tăcută, / Pe un nebun l-am auzit răcnind,/Iar frunzele cu droaia se desprind, / E vînt și-orice speranță e pierdută"), a epuizării vitale („În tăcerea grea, gînd și animal/frînt" ; sau „pălind în tăcere și paralizie" ; ori „Și dac-am să cad pe covoare/în tristul, tăcutul salon"), și, în fine, a vidului absolut („Nimic. Pustiul tot mai larg părea.../Și-n noaptea lui amară, tăcuse orice cînt"). Cum spuneam, muțenia lumii nu are însă exclusiv sensul depresiv, agonic. În clipele de sforțare interioară către depășirea condiției existente, tăcerea reprezintă cadrul menit să atragă visarea luminoasă, să întrețină meditația senină, sau, în orice caz, să alunge rumoarea cotidianului trivial :

Cînd liniștea mă împresoară
Și cred că pacea mă susține,
Un rai, plăcere este viața,
Nu are cum a fi mai bine.
(Și dacă)

și :

Poetizează luna
Grădina cu parfume, —
Prozaicele hoarde
De-acuma au tăcut.
(Serenadă)

GOLUL PREZENTULUI, NOSTALGIA VIITORULUI

Lipsit de veleități metafizice, poet al omului biologic, social, existențial, Bacovia împărtășește noțiunea curentă a timpului, divizat în trecut, prezent și viitor. Cum însă universul evocat e în dezagregare, timpul nu numai că nu cunoaște dimensiunea viitorului, dar nici nu cuprinde prezentul, ca fază distinctă în curgerea sa. Departe de a se deschide spre ziua de mîine, vremea precipită acțiunea forțelor descompunerii, ale căror indici, cum am văzut, se înmulțesc enorm și vertiginos, înainte de a le fi sosit timpul esențial regresiv. Durata este, așadar, o fugă continuă înapoi, o cursă accelerată spre propria ei negare, anulînd orice posibilitate de devenire reală a lucrurilor. Procesele nu înregistrează, de aceea, curba evolutivă a nașterii, dezvoltării, împlinirii. Firul timpului deșiră clipele implacabil, spre unul și același termen :

Curg zilele spre cimitir.
Trist, una cîte una.
Și destrămînd al vieții fir,
Se duc pe totdeauna.
(Curg zilele)

Invitație la extincție, prin simpla lui desfășurare („Ascultă cum greu, din adîncuri./Pămîntul la dînsul ne cheamă". „Chemări de dispariție mă sorb"), timpul nu îngăduie altă perspectivă asupra existenței afară de aceea a neantului. Ideea de eternitate, născută din reacția la spaima de gol, e respinsă ca o iluzie întreținută sarcastic de către însuși timpul :

Imensitate, veșnicie,
Tu, haos, care toate-aduni...
În golul tău e nebunie,
Și tu ne faci pe noi nebuni.
. . . . . .
Imensitate, veșnicie,
Pe cînd eu tremur în delir,
Cu ce supremă ironie
Arăți un fund de cimitir !

(Pulvis)

În înșiruirea lor absolut mecanică, clipele arată o uniformitate descurajantă :

Și iar... aceeași oră de dimineață...
Pe toate mocnind același secret.

(Plumb de iarnă)

Ceasurile trecutului pot oricînd reveni într-o echivalență perfectă cu momentele prezentului : „Vai, e ora de-altădată, umbre ude se-ntretaie" *(Nocturnă)*. Între ființele demult îngropate și cele vii, fruntariile sînt inutile, întrucît „parcă toți muriră, parcă toți au înviat" *(Plumb de iarnă)*. Omogenitatea vremii provoacă efecte contradictorii : pe de o parte, ascute simțul timpului, pînă la perceperea punctului său de obîrșie, al epocilor imemoriale : (în *Lacustră*, poetul cuprinde „un gol istoric", se duce cu gîndul spre „locuințele lacustre"), pe de altă parte, anihilează memoria,

în funcţia ei elementară, de recunoaştere a fenomenelor ciclice :

Un om, în amurg, pe o stradă...
Pe foi nu mai ştiu cum trecea —
Sub tropot şi-a lumii grămadă...
Uitasem că toamna venea.

(Scîntei galbene)

Golind conştiinţa de sentimentul propriei durate, neantul contribuie la „reificarea" omului, la transformarea lui într-un lucru uzat, colbuit de trecut : „Mă prăfuise timpul dormind peste hîrtii".

În această viziune în care timpul călăuzeşte fiinţa spre pieire, sentimentul trecutului, în sensul de etapă consumată a vieţii, dar conservabilă în memorie, nu există. Ocolit de evenimente, deprins de timpuriu cu actul cît de elementar, generator de eşec inevitabil, evitînd de aceea şi aspiraţia spre orice fel de înfăptuire, Bacovia nu posedă amintiri. Împotriva aşteptărilor şi a noţiunii curente despre poetul liric cultivînd — de la romantism încoace — propriul trecut ca pe un refugiu al insului, Bacovia nu are nostalgia adolescenţei („Liceu — cimitir/al tinereţii mele...") şi nici măcar a copilăriei. Derivată atît din amărăciunea pe care o redeşteaptă, cît şi din convingerea că reprezintă o capcană întinsă omului dornic de dăinuire, atitudinea faţă de eul defunct este un scepticism absolut :

Zadarnic flaute cîntă,
În aste zile păgîne —
La vînt s-au dus aspiraţii.
Nimic nu rămîne.

În vînt şi uitare tot stînd,
cu zile negre, stăpîne —
Oricine, orice a trăit,
Nimic nu rămîne.

(Gaudeamus)

În loc să smulgă timpului imagini, Bacovia contribuie la spulberarea lor, întregul efort al poetului îndreptîndu-se spre refularea amintirilor, spre uitare. De aceea, tentativele de resurecție sînt întîmpinate cu o ironie dezabuzată. Un tablou de natură peste care trece fugar o umbră, a iubitei, e asimilat unei plăsmuiri, unui basm :

De aceea,
Cu un zîmbet rău,
Privesc această noapte...
Prin rîpi și văi,
De demult :
Ileana...
Povești de demult.

(Pe deal)

Reminiscența unei miresme evocatoare de durată este „Îndoliat parfum/și secular... pe veșnicie". Grandoarea unei priveliști de iarnă e contestată, în măsura în care ar chema în memorie o epocă revolută :

Iernatice nopți viscolesc,
Dar cine mai cată grandoarea
Din vremuri mereu ce-amăgesc ?

(Din vremuri)

Caracteristic concepției abisale despre timp e că întipăririle credințelor, și, în același timp, ale sforțării umane creatoare sînt privite cu un anacronism, ca o precară, neputincioasă încercare de rezistență la eroziune : „Stă fără noimă catedrala/Azi, într-un secol rafinat". Incompatibil chiar și cu posibilitatea pur teo-

retică. mintală, a ameliorării condiţiei umane, timpul anulează orice speranţă :

Şi iar toate-s triste,
Şi azi, ca şi ieri —
Potop de dureri.
Şi visul apune
În negrul destin...
Şi vremuri mai bune
Nu vin, nu mai vin.
Şi nici mîngîieri.

(Piano)

Înţelegerea acestei fatalităţi antrenează abandonarea visului, înainte chiar de părăsirea celei chemate să-l însufleţească:

Vreodată dac-au fost
Şi vise viitoare —
Priveşte, ţi le-arunc.

(Versuri)

Interdicţia de a gîndi în perspectivă este unul din factorii faimoasei letargii bacoviene. Devreme ce timpul e mesagerul eternei dureri de a trăi, iniţiativele, cît de simple, vibraţia vitală, cît de pasivă, cum e interesul minim pentru lumea din jur, sau răspunsul la comanda reflexelor, apare inutil, oricum tardiv :

Ţăcăne un ceas pe-o planşă...
Toate cîte sînt, eu să nu le ştiu ?!
Noapte... Cine iar aprinde lampa
Cînd e prea tîrziu.

(Tăcere)

Împrejurarea arată însă că obnubilarea impulsurilor alcătuieşte o formă de adaptare a poetului la răul existenţei, un mod de terapeutică : întrucît totul e suferinţă, a crede într-un viitor mai bun înseamnă a con-

tribui la exasperarea durerii. De unde, cenzurarea visului. Totuşi, polemica cu speranţa presupune persistenţa nostalgiei viitorului („O, cînd va fi un cîntec de alte primăveri") — unica nostalgie îngăduită, din ce în ce mai slabă, pe măsură ce propriile resurse scad şi orizontul social se întunecă, dar răbufnind şi atunci, pasiunea chinuită a viitorului tresaltă ca o ultimă şansă de mîntuire oferită răstignitului pe crucea timpului. Dialogul între concepţia timpului moloh şi aceea a devenirii, a timpului istoric deschis spre viitor (fără a se rezolva prin triumful ultimei), confirmă dualitatea unei conştiinţe pe care viaţa o constrînge la capitulare, împotriva năzuinţelor ei transformatoare. Atitudinea faţă de viitor a lui Bacovia nu e, cu toate elementele ei naive, mai puţin adîncă, fiind solidară cu o imagine apocaliptică despre finalul societăţii în care trăieşte, cu o viziune escatologică asupra timpului. Lumea ambiantă este condamnată. Timpul ei e încheiat :

Dar notează-n cartea vremii
Filozoful proletar :
Greve, sînge, nebunie.
Foame, plînset mondial...

Pe cînd lasă-amurgul flăcări
Pe-un final ce se anunţă,
Pe-un decor miliardar.

(Amurg)

Părtaş la agonia unei lumi, anunţată cu o satisfacţie nu atît, sau nu numai de profet sigur de adevărul cuvintelor sale, ci şi de bolnav eliberat odată cu instaurarea viitorului, poetul invocă cu disperarea nerăbdării :

Plumb, şi furtună, pustiu,
Finis... Istoria contemporană...
E timpul... toţi nervii mă dor...
O, vino o dată, măreţ viitor !

(Poemă finală)

De observat că viitorul urmează să coboare într-un prezent devastat, care nu mai lasă nici un fel de sorți de renaștere din propriile lui virtuți. Cu alte cuvinte, pentru ca viitorul să biruie, e necesar un proces de ruinare, de epuizare a orînduirii opresive. Iată deci că, oricît de rudimentară, viziunea poetului despre raporturile dintre prezent și viitor e mai complexă decît s-ar părea. Sub influența exercitată de ideologia socialistă, viitorul e condiționat, pentru Bacovia, de ridicarea proletariatului :

Din zările ce se deschid
Se duc neînțelești ghețari —
Sub cer cu cîntece și flori :
„Sculați ai muncii proletari !"

(Spre primăvară)

Dependent de ridicarea muncitorimii, viitorul se desemnează ca un act revoluționar și prin căile lui de acces. Necesară și dreaptă, violența este pentru poet o recompensă anticipată pentru umilințele îndurate. Inițiativă a celor desconsiderați, a celor socotiți simple unelte ori instrumente de povară, răzvrătirea se organizează în taină, urmînd să se declanșeze fără avertisment, să-l surprindă pe burghez în somnul lui, care este ignoranța obtuză, infatuată, legănată într-un huzur de animal preistoric :

O, dormi adînc, mereu așa,
În vise dulci, hidos burghez.
Oftînd, palate de-ți lucrez,
Eu știu și bine-a dărîma.
. . . . . .
O, dormi în noaptea infinită.
Burghez cu aer triumfal,
Dar preistoric animal
În rațiunea aurită.

(Serenada muncitorului)

Dacă timpul clasei avute este o imemorială noapte, petrecută cu inconștiența îmbuibării, timpului promis clasei muncitoare este un răsărit justițiar :

O, dormi... Dar voi urca spre soare
În zbor sublim de-aeroplan...
Cu vise dulci, burghez tiran,
E aurora-ngrozitoare.

(Ibidem)

Reminiscență metaforică a cunoscutei teze marxiste, după care „istoria omenirii începe abia odată cu socialismul ?" Posibil. Dar de reținut e că viitorul înseamnă o răzbunare crudă și aproape voluptoasă, întrucît între autorii lui se află nebănuitul uriaș, atît de înfricoșător pentru burghez. De unde, nota de sarcasm a cîntului de răzvrătire :

Eu sînt un monstru pentru voi,
Urzind un dor de vremuri noi,
. . . . . .
În noaptea asta, iată, sună
O serenadă din topor.

(Ibidem)

Că viitorul rezervă o revanșă completă proscrisului rezultă din atributele cu care este dotat. Existența întrezărită se desface din capacitate și inerție, irizîndu-se în culori transparente, cu sonorități dulci, într-un cadru de feerie aeriană, după modelul imaginat într-o rară dispoziție idilică :

În aurora plină de vioare,
Balul alb s-a răsfirat pe-ntinsele cărări —
Cîntau clare sărutări...
Larg, miniatură de vremi viitoare.

(Alb)

Restabilind echilibrul dintre ființă și lumea ei, reintroducînd ordinea naturală („O, va fi cîndva altfel natural"), viitorul promite insului regenerarea, împlinirea acelei aspirații solare imposibile în condițiile înstrăinării lui :

Mugur alb, și roz și pur,
Vis de-albastru și azur,
Te mai văd, te mai aud !
Verde crud, verde crud...

Oh, punctează cu-al tău foc,
Soare, soare...
Corpul ce întreg mă doare,
Sub al vremurilor joc.

(Vers de primăvară)

Încins cu atîtea făgăduieli, viitorul nu apare ca o perspectivă apropiată și nici ca o certitudine organică, în stare să schimbe radical condiția poetului, a cărui conștiință continuă să oscileze sub presiunea prezentului. Atitudinea este contradictorie. În principiu. poetul nu se îndoiește de triumful noii lumi. Dubiul privește momentul înfăptuirii, posibilitatea pentru el de a apuca să se bucure de renașterea lumii, temîndu-se însă și pentru frumusețea ei (și poate aici stă rațiunea cea mai ascunsă a scepticismului său relativ). De aceea, viitorul nu se definește în accepția lui temporală ca o verigă în lanțul devenirii, ci ca o proiecție subiectivă, analogă visului. Pentru el, timpul este exclusiv ceea ce este sortit să piară. Ceea ce va fi este o nostalgie :

A fost odată... Va fi odată...
Nu spune zarea, dar spune omul —
Numai acuma e niciodată...
Adînc, prezentul închide tonul.

(Belșug)

Moartea, în aspectul ei cel mai fizic, mai cadaveric, își impune în poezia bacoviană prezența cu autoritatea de care beneficia în viziunile medievale. Prin intermediul lui Poe și Baudelaire, reprezentările bacoviene evocă dansurile macabre, în care, precum se știe, copii, adulți și bătrîni, bărbați și femei, servi și seniori, necredincioși și prelați, străbăteau sub călăuza scheletului figurînd moartea cimitirele, drumurile și pieţele, într-un lanț al muritorilor. În orașul bacovian, fără a se prinde în horă macabră, populația este bîntuită sau cel puțin adiată de ceea ce el numește „aerul morților' :

Ascultam acele povești,
Deși nu era vremea lor —
Cum nu-nțelegi cînd privești
Aerul morților.
(Controversă)

Fecioarele clorotice, privind cu ochi goi dindărătul ferestrelor zăbrelite, ori suspinînd vag în cerdacurile topite în ceață, mistuindu-se la orizont, mersul tîrît sau de o agitație spasmodică al celor ce se strecoară pe furiș pe lîngă ziduri, mișcarea sicrielor spre cimitir, cu un alai foarte sărăcăcios și fără a stîrni vreo curiozitate, ca și cum ar fi vorba de o îndeletnicire cotidiană ; înmulțirea deceselor și accelerația descompunerii, în anotimpul ce serbează exuberanța vieții (vara) ; prăbușirile înlăuntrul saloanelor, sub irupția neașteptată a spaimei neantului, concurează la sugestia corupției implacabile a existenței. „Triumfurile morții" sau dansurile macabre medievale erau cuprinse de frenezia colectivă și torențială, după cum ele comportau sensul propriu mentalității religioase, de avertisment adresat vanității oamenilor, lăsînd însă deschisă pers-

pectiva mîntuirii de dincolo. În tabloul bacovian, sentimentul morții, stăpînind toate personajele, acționează însă individual (moartea este o chestiune personală), și teroarea se insinuează într-o atmosferă ternă, cenușie, ca și cum adaptarea la regnul morții s-ar fi produs demult. Senzația de apăsare e cu atît mai pătrunzătoare, iar absența unei semnificații transcendente, conștiința că, între om și neant, nu există decît cadavrul său, exasperează sentimentul de inexplicabil, de intolerabil, al morții.

Înregistrînd simptomele acestei morți universale, Bacovia își avertizează iubita asupra etapelor descompunerii, în toate regnurile, în lucruri și vegetație, în ziduri și pe chipul oamenilor, ba îi semnalează pînă și privelișlea lețului ei viitor („Iubito cu fața de mort"). În fine, nu ezită, dimpotrivă, insistă a-și diagnostica sfîrșitul. Într-o poezie ca *Renunțare*, el se și consideră pur și simplu un cadavru :

> În grădina moartă,
> Am sărit aseară peste zidul mort —
> Pasul meu, încet, se oprea în loc —
> Conștient de soartă, de durere orb,
> În grădina moartă
> A sosit un mort.

Morți întrezăreau și un Edgar Poe sau un Eminescu, poeții săi tutelari. Ipostaza funebră este însă, la modele, un teren de zbor al fantasticului, sau, în orice caz, ea nu pune capăt spiritului. Pentru Edgar Poe, iubiții urmează să se întîlnească în Empireu. Și oricum, Annabel Lee sau Lenore se transfigurează serafic după moarte. Iar la Eminescu, cel puțin acela din *Mortua est* și *Melancolie*, iubita își părăsește făptura ca să retrăiască o existență selenară, iar poetul însuși, oricît de încredințat ar fi de pieirea insului, socotește principiul vieții inalterabil, de vreme ce sufletele se reincarnează în alte existențe *(Avatarii faraonului Tlà)*. În fine, să nu uităm că el caută, deși, sau tocmai fiindcă e stăpînit de

un adevărat mit al morții, o soluție de combatere a sentimentului extincției, prin eutanasie, ori prin cufundarea panteistă în natură, ori prin contemplația filozofică a perpetuării speței, dincolo de dispariția indivizilor fenomenali. La Bacovia, dimpotrivă, moartea este o realitate absolută, goală de orice transcendență, ca și de orice speranță într-o supraviețuire ideală, Spiritul piere odată cu trupul, iubiții nu au nici o șansă de supraviețuire în duh, universul este rece, indiferent, luna, ca și la Eminescu, „albă, moartă", nu adăpostește pe nimeni :

Se uită în grădina moartă
Luna albă, moartă —
Plumb, — corpul meu căzu
Pe banca de piatră.

(Renunțare)

Revenind la paralela cu Edgar Poe, se observă că obsesia morții, fascinant temei de orgoliu pentru poetul american, agravează complexul de inferioritate bacovian în fața existenței, deși în forme specifice, diferențiate. Întreprinsă în fața iubitei, sau de unul singur, enumerarea simptomelor declinului decurge stînjenit, aproape rușinat. Toate indiciile precarității fizice, în asociație cu alte tare („paloarea, mutismul mimează al meu piept", sau „Am uitat de toate, nu mai știu să vorbesc"), și pe fondul tentativelor avortate de adaptare la stilul ambiant de viață, alimentează nevoia generală de ocolire a oamenilor, de evitare a scenei sociale, în fine de ascundere în punctele sustrase privirilor străine. Nu vrem să spunem că umilința condamnatului la moarte este absolută, atîta vreme cît se înregistrează accente de sfidare la adresa celor ce-și ignoră destinul și pe care poetul îi asimilează de obicei claselor de privilegiați, ba chiar și la adresa iubitei, culpabilă de aceeași orbire. O anume fascinație amestecată cu nu știu ce mîndrie de sine se insinuează și în încercările — puține — de solemnizare a morții. Poetul vine în parcul cu înfățișarea de cimitir preten-

ţios, îmbrăcat ca pentru o ceremonie funebră („în haine negre, întunecate"). Pe stradă, femeia în straie cernite sugerează, prin eleganţa ei macabră, aceeaşi pornire. În faţa moartei întinse în raclă, el notează pompa:

Cadavrul impozant, pe catafalcul falnic,
Sub gaza de argint, visa în vasta sală,
Iar sînul ei pierdut în mortuara gală,
Pe veci oprit, înmărmurise falnic.

(Finis)

Altă dată, construieşte un muzeu melodramatic, dar cu acelaşi aer de celebrare a morţii, în ale cărui „racle de sticlă" „oftau în dantele, mecanic", prinţese. El însuşi este ispitit să se întindă, în aşteptarea morţii, pe un pat de roze. Solicitarea persistentă a muzicii mortuare nu reprezintă şi ea, chiar inconştient, un mod de înnobilare a oribilului proces? Fascinaţia morţii este însă combătută, de îndată ce i se constată prezenţa, cu ajutorul unei ironii, a unei autoironii foarte vigilente, sensibilă în egală măsură la grotescul şi vanitatea ceremonialului, ca şi la caracterul livresc al imaginii. În sala în care este expus cadavrul falnic, „pufneau în rîs sarcastic/Şi Poe, şi Baudelaire, şi Rollinat". Muzeul imaginar cu „princese" sulemenite, zăcînd din vremi imemoriale în sicrie translucide, este redus brusc la nivelul unui muzeu Grévin, al unei „panorame", cum se şi intitulează poezia. În alt poem, el priveşte cu o ironie savurată imaginea de un estetism sofisticat, pe care literatura desemnată ca decadentă o cultivă despre moarte:

În salonul plin de vise,
În oglinda larg ovală, încadrată în argint,
Bate toamna
Şi grădina cangrenată,
În oglinda larg ovală încadrată în argint.

(În oglindă)

O intenţie critică, de astă dată împotriva altei variante a prezentării morţii — varianta melodramatică — se citeşte şi în *Vals mortuar :*

Acum suspină valsul, şi mai rar,
O, lasă-mă acum să te cuprind...
— Hai, să valsăm, iubito, hohotind,
După al toamnei bocet mortuar.

În ambele eventualităţi, sînt desigur vizate gusturile macabre ale femeii, fie de un rafinament artificial, fie de un fals patetism. Odată cu femeia, Bacovia îşi persiflează şi propriile tendinţe, de al căror poncif încarnat se arată astfel lucid. Lucru ce nu vrea să spună că artistul ar întreţine o continuă polemică subterană cu el însuşi. Ieşirile parodice, directe sau indirecte, la adresa tanatofiliei denotă numai că aceasta este conştientă de primejdia transformării ei într-o declaraţie posomorîtă, prin cultivarea prelungită sau prin reproducerea, prin imitaţia ei — la limita caricaturală — de către un partener nu prea fidel : femeia. Că numai conştiinţa de sine este neputincioasă a stăvili propensiunea înclinaţiei funerare, o confirmă sentimentul tot atît de lucid de a fi hărăzit morţii, indiferent de natura şi intensitatea încercărilor de rezistenţă. Iată încă unul din factorii ce exasperează complexul de inferioritate al poetului, care se definea „conştient de soartă, de durere orb".

EROSUL

Erotica circumscrie domeniul cel mai complex şi răscolit al liricii bacoviene. Atitudinea poetului, identică cu sine, de la primele la ultimele versuri, cunoaşte

aci oscilaţiile proprii celui care, experimentînd eşecul suprem al vieţii sale, nu renunţă la aspiraţia amoroasă, la speranţa unei împliniri sau cel puţin a potolirii răului existenţei prin dragoste. Combătute de impulsul iubirii suave, mai ales în epoca tîrzie a volumelor „Cu voi" şi „Comedii în fond", scepticismul şi morbiditatea, fatale reprezentărilor erotice, întîmpină încă în „Plumb şi „Scîntei galbene", rezistenţa delicată, dar tenace a iluziilor. Se poate însă vorbi de un ideal erotic bacovian ?

Femeia polarizează pentru persecutatul propriei solitudini ultima speranţă, punctul fix de refugiu. În neîncetata lui peregrinare, există undeva un loc de adăpost, compasiune şi ocrotire. Acesta este casa iubitei, care trebuie să fie oricînd deschisă. Acolo, asprimile mizeriei şi ale bolii sînt alinate cu forme de atenţie elementară, cu un ceai, un foc bine nutrit, un interior simplu, dar stabil, aşadar, un confort minimal, şi abia apoi bîntuitul cutează să-şi ridice privirile spre treptele mai înalte ale cerinţelor sufletului :

Mai spune s-aducă şi ceaiul,
Şi vino şi tu mai aproape...
. . . . . .
Ce cald e aicea la tine
Şi toate din casă mi-s sfinte.

(Decembrie)

Ideea că locuinţa femeii este singurul lui reazim are o putere atît de magnetică asupra pribeagului, încît domiciliul său nu rezistă concurenţei şi el revine statornic, cu implorаţie timidă, poate şi cu încredinţarea secretă a unicului său drept, acela de a fi găzduit ori-

cînd, fie numai pentru o clipă, în preajma casei apropiate. Mărturiile atracției abundă :

Iubito, și iar am venit...

(Trudit)

Deschide, dă drumul-adorato...

(Note de toamnă)

În casa iubitei de-ajung,
Eu zgudui fereastra nervos.

(Spre toamnă)

Exigențele formulate expres — o dată satisfăcută nevoia de asistență caritabilă — nu depășesc însă limitele afecțiunii. Poetul reclamă iubitei, pe tonul său timid, a nu-l disprețui, a nu-și rîde de pretențiile lui ciudate ; imperativul erotic se rezumă deci la o vagă tandrețe, la dorința de a i se citi, sau, cea mai insistentă, de a i se cînta pînă la epuizare, pînă la acea formă de fericire, tipică ființei slabe, care este pierderea de sine :

Și dacă-am să cad pe covoare
În tristul, tăcutul salon,
Tu cîntă-nainte, iubito,
Încet, monoton.

(Trudit)

Cînd întîlnirile au loc în alte decoruri, în parcuri sau în afara orașului, solicitările, deși poate mai apăsate, se înlănțuiesc în jurul aceleiași însetări de căldură sufletească, proprie omului bîntuit. Gestul așteptat nu este nici măcar privirea încărcată de promisiuni, cu atît mai puțin îmbrățișarea răscolitoare de simțuri,

ci mersul în doi, plimbarea uşor transportată în reverie, de o sensibilitate dureroasă, şi strîngerea de mînă:

Ma stai de mă alintă
Cu mîna ta cea mică
Şi spune-mi de ce-i toamnă
Şi frunza de ce pică ?

(Pastel)

Poetul poartă cu sine un vis de iubire de culoarea romantică a fetei pure, împărtăşind condiţia lui de suferinţă, trăind ea însăşi la acelaşi nivel, muşcată de singurătate, plină de acea sensibilitate fragilă şi devoţiune ideală după care tînjeşte Bacovia. Viziunea aceasta, resimţită ca o himeră, este cultivată cu sfială, cu o pudoare înconjurată de un zîmbet trist ori amar, ca semn al lucidităţii, al conştiinţei caracterului ei iluzoriu. De aceea, icoana femeii serafice o evocă siluete fugare de fete, pierdute undeva, în drum, într-o zonă de ceaţă, hărăzită cumva morţii premature :

Sub streaşină, cerdacul
Se-ntunecă mîhnit ;
Stă răzimată-o fată
De stîlpu-nzăpezit...

(Ninge)

sau în fecioarele întrezărite îndărătul unor ferestre inaccesibile, ori bănuite a se chinui în acordurile deznădăjduite ale clavirului. Cum arată fecioarele ? Chipul, lipsit de orice note expresive, se topeşte în conture vagi, abstracte aproape, făcute din transparenţă şi fineţe. Cu faţa de o paloare purtînd urma unor nostalgii de fericire şi de vise erotice, cu trupul, se ghiceşte, alungit, braţele subţiri, slabe, părul despletit, pasul

neauzit, evocînd, cum spune poetul însuși, „modéle" de o feminitate limfatică, clorotică :

Oh, sînt fecioare cu obrazul pal,
Modele albe de forme fine.

(Contrast)

Aidoma trupului mîngîiat de simboliști ca Petică sau Tradem, fecioara e mistuită de o suferință ce-și are însă o cauză precisă în sărăcie, în ftizie :

La geam tușește-o fată
În bolnavul amurg ;
Și s-a făcut batista
Ca frunzele ce curg ;

(Amurg)

în absența prelungită, fără nădejde, a dragostei celei mai carnale, Bacovia nu e, cum s-ar crede, scutit de impulsurile erosului, ale voluptății fizice. Visul de puritate sublimează pornirile, chiar violente, ale sexului :

Gol e al sînului buchet,
Floare goală, somnoroasă

(Matinală)

sau abia le transfigurează cruzimea :

Acum cad foi de sînge-n parcul gol
Pe albe statui feminine.
Pe alb model de forme fine,
Acum se-nșiră scene de viol...

(În parc)

Tortura amoroasă poate fi discretă și atunci se deduce din aerul languros, din zăcerea inertă a fecioa-

rei la ferestre zăbrelite, pe divane, într-un cerdac, strîns înfăşurată în şaluri :

O fată, prin gratii plîngînd,
Se uită ca luna prin ramuri...

(Toamnă)

ori este patetică, sfîşiată de o gesticulaţie violentă, de strigăte sau bocete, curmată de prăbuşiri pe covoare, în faţa oglinzii, ori pe clapele pianului :

Par casele triste castele...
Amorul aici a murit.
Şi poate că plîng la clavire
Fecioare cu păr despletit.

(Mister)

Ca şi la Laforgue, fecioarele au o istorie misterioasă, romanţioasă, şi îşi psalmodiază disperarea cu o anume exhibiţie, cu un teatralism propriu neurastteniei :

Histerizate fecioare pale,
La ferestre deschise, palpită...
În amurguri roşii, nupţiale —
Stau pale, şi nu se mai mărită.

(Amurg de vară)

Oricum s-ar manifesta, într-o apatie mută, încremenită, sau în explozii spectaculoase, chinul vieţii neconsumate, ratarea vocaţiei feminine atinge pragul morbidului :

Şi ce enervare pe gînd !
Ce zi primitivă de tină !
O bolnavă fată vecină
Răcneşte la ploaie rîzînd !

(Plouă)

Poetul contribuie premeditat la îngroşarea ambianţei funerare. Indiciile sinistre sînt urmărite în fiinţa iubită şi semnalmentele morţii descrise cu un amestec de oroare compătimitoare şi un interes detaşat, de clinician :

Pe catafalc, de căldură-n oraş,
Încet cadavrele se descompun.
. . . . . .
E miros de cadavru, iubito,
Şi azi chiar sînul tău e mai lăsat.

(Cuptor)

În cadrul unei preocupări sistematice, iubitei i se atrage luarea-aminte asupra avertismentelor neantului, în mod aluziv, pe cale livrescă („Iubito, ah / Corbii / poetului Tradem") şi direct („Şi-o chem ca să vadă cum plouă/Frunzişul în tîrgul ploios"). Înlăuntrul acestui ceremonial al pregătirii pentru moarte, femeia nu este solicitată numai să împărtăşească depresiunea bărbatului ori să se resemneze, ci e îndemnată să iasă în întîmpinarea sfîrşitului. Dispariţia, răspunzînd unei necesităţi misterioase, pentru că difuză, e totuşi firească, întrucît vocea ei are ceva matern, ciudat de liniştitor :

Ascultă, tu, bine, iubito,
Nu plînge şi nu-ţi fie teamă,
Ascultă, cum greu, din adîncuri,
Pămîntul la dînsul ne cheamă.

(Melancolie)

Dacă iubita acuză fizic prezenţa insidioasă a neantului, sentimentul însuşi nu e mai puţin supus procesului general al destrămării :

Vibrau scîntei de vis... Noian de negru,
Carbonizat, amorul fumega —
Parfum de pene arse, şi ploua...
Negru, numai noian de negru.

(Negru)

Friabil ca hîrtia sau calcinîndu-se ca osul, amorul se descompune după legile materiei. Bacovia, iremediabil legat de reprezentarea concretă a abstracţiilor, nu concepe altfel nici cea mai elementară dintre expresiile sufletului. De aceea, ar fi fals să socotim, în ciuda tonului, celebra viziune paralelă a amorului zăcînd pentru vecie cu aripile lui de plumb, ca o alegorie patetizată :

Dormea întors amorul meu de plumb,
Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig —
Stau singur lîngă mort... Şi era frig...
Şi atîrnau aripile de plumb.

(Plumb)

Cimitirul, reprezentînd unul din magneţii periplului bacovian, şi unde iubita e adesea chemată alături de partener, nu este unicul sediu, locul privilegiat al neantului. Leşurile se află şi în oraş, între patru pereţi, sau închise în racle. Aici, trupul zace solemn. Fastul lugubru, de alură romantică, evocat lucid, devreme ce se fac referinţe precise la cultivatorii genului, agravează sarcastic prezenţa strivitoare a morţii :

Cadavrul impozant, pe catafalcul falnic,
Sub gaza de argint, visa în vasta sală,
Iar sînul ei pierdut în mortuara gală,
Pe veci oprit, înmărmurise falnic.
Pustiu...
Departe, în cetate viaţa tropota...
O, simţurile-mi toate se enervau fantastic,
Dar în lugubrul sălii pufneau în rîs sarcastic
Şi Poe, şi Baudelaire, şi Rollinat.

(Finis)

Transfigurarea spectrului, fie şi ca tentativă conştientă de vanitatea sa, e mînată de ironie şi reprezintă o solicitare inconsistentă, întrucît forţa de convin_

e îi lipsește. Neîncrederea instinctivă, consolidată de perienţă, în prestigiul aparenţelor, al sentimentelor ideilor cu pretenţii de durată, sau a căror actualizare depinde într-un fel de viitor, face din Bacovia un veşnic circumspect, un sceptic faţă de diversiunile prin care insul caută să se sustragă condiţiei sale. La umbra neantului, existenţa iubitei pare o surpriză indiferentă afectiv, producînd un soi de mirare distrată, ca înaintea unei abateri trecătoare de la legea implacabilă; îndeletnicirile iubitei, poate nespecific feminine, ca aceea a scrisului, ori preocuparea aceleiaşi pentru soarta socială a omului nasc o curiozitate vagă, în fond tot atît de apatică :

Deja, tuşind, a şi murit o fată,
Un palid visător s-a împuşcat :
E toamnă şi de-acuma s-a-nnoptat...
— Tu ce mai faci, iubita mea uitată ?

(Plumb de toamnă)

În raport cu sensul ultim al vieţii, care este propria ei dispariţie, impulsul amoros apare drept o manifestare laşă, cu atît mai sensibilă, cu cît Bacovia este conştient de imposibilitatea înălţării sale la nivelul contemplaţiei de sus a lucrurilor, la privirea eminesciană, capabilă să înţeleagă instinctul şi lecţia filozofică, raportul dintre efemerul vieţii şi perspectiva haosului etern :

Imensitate, veşnicie,
Tu haos, care toate-aduni...
În golul tău e nebunie, —
Şi tu ne faci pe toţi nebuni.
În faţa ta sînt cel mai laş,
Imensitate, veşnicie,
Iubesc o fată din oraş,
Învaţă-mă filozofie.

(Pulvis)

Conflictul dintre eros şi tanathos, dintre chemările vieţii şi ale extincţiei, care îşi dispută psihologia baco-viană, se regăseşte pe plan erotic în culori deosebite, impregnate de complexul de inferioritate în dragoste. Sentimentalismul şi nota de maternitate a idealului feminin nu constituie un impuls spontan, ci o formă derivată de protecţie în faţa forţei brutale a instinc-tului, văzută sau în manifestările sale cinice, sau în drapajul ei ademenitor prin puritate. La prima vedere, instinctul erotic nud, agresiv, este complet străin de natura tandră şi contemplativă a poetului, un apanaj al umanităţii călăuzite exclusiv de falsele valori ale trupu-lui şi banului; cei avuţi, urmărind satisfacerea cărnii, degradează, odată cu sentimentul dragostei, femeia pe care o transformă în unealtă de lux, legalizată sau tole-rată, cînd nu o coboară la rangul de mijloc de consum ordinar. Invectivele la adresa neguţătorilor şi profito-rilor amorului nu lipsesc. Destinul femeii stîrneşte înţe-legerea afectuoasă, solidaritatea aceea înduioşată din-tre toţi excluşii societăţii, şi unul din ecourile ei îl putem identifica chiar în refrenul nostalgic „Barbar, cînta femeia-aceea". Înclinaţia, tipică la simboliştii boemi, numească-se ei Verlaine, în Franţa, sau Tra-dem, în România, alternează însă cu imprecaţii la adresa femeii, în rolul abject ce i se rezervă, imprecaţii însoţite de refuzul oricăror compromisuri în ce-l pri-veşte, de delimitări categorice, între desfătarea tari-fată şi exaltarea visată:

Femeie, — mască de culori,
Cocotă plină de rafinerii —
Tu, care ţipi la desfrînări tîrzii,
Pe visători, cu greu, îi înfiori.

(Contrast)

Aceeași repulsie îl înconjoară pe visătorul urmărit de umbra lubrică a prostituatei, evocatoare a tot ceea ce este opulență putredă :

Femei nocturne, singurele,
La colț de stradă se ațin,
Desfrîu de bere și de vin
Prin berării și cafenele.

De orbitoare galantare,
De diamant și de rubin
Și de averi orașu-i plin,
Și ninge în orașul mare.

(Pe stradă)

Dezgustul nu exclude de loc atracția secretă, dimpotrivă, cenzura conștiinței și aspirațiile către un eros transfigurat sporesc în adînc presiunea instinctului. Senzualitatea e activă îndărătul celor mai idilice aparențe. O suscită mișcare aeriană a balerinelor :

Lunecau baletistele albe...
Tainic trezind complexul organic, —
Albe stîrnind instinctul satanic,
Lunecau baletistele albe —

(Balet)

și decorul statuar al parcurilor se încinge cu reprezentări atroce :

Acum cad foi de sînge-n parcul gol.
Pe albe státui feminine ;
Pe alb model de forme fine,
Acum se-nșiră scene de viol.

(În parc)

Iubita cedează fiorului, chiar cînd, oroare !, sărutul provine de la un ftizic :

Ea crede c-aş fi atacat...
Şi cînd o sărut se teme,
Dar sclavă plăcerii, ea geme
Şi cere un lung sărutat.
(Igienă)

El însuşi, iubitul nu rezistă tentaţiei, căutînd numai să se înşele, după argumentul filozofic al insignifianţei, îmbrăţişării supreme, în raport cu dimensiunile lumii şi hegemonia universală a morţii :

Ce poate, deci, a fi sub soare,
În haosul imensităţii —
Dacă-ţi vei pierde fecioria
În taina roză-a voluptăţii ?
(Să ne iubim)

Bacovia nu este Baudelaire, şi de aceea nu avem dreptul a ni-l imagina luptînd cu sine în perspectiva antinomiei generale dintre spirit şi materie, dintre ideal şi carnal. Totuşi, ca şi Baudelaire, el proiectează asupra femeii, printr-un transfer obişnuit făpturilor, complexate înclinaţiile sale „vinovate". Nu subiectul, ci obiectul, nu el, ci partenera, prin farmece ambigui, prin jocuri de sentimentalism şi senzualitate, aprinde în el „instinctul satanic" şi iluziile de candoare şi eternizare a dragostei. Spre a-şi justifica dependenţa pe care, de fapt, o acceptă, poetul împovărează femeia cu diverse acuzaţii. Iubita, în înfăţişarea domniţei din baladă, ce-şi rîde de visul de spaimă al cavalerului, desconsideră sensibilitatea iubitului, dispoziţia lui spre sacrificiu şi participarea lui la tot ce o priveşte, cu o emotivitate de fiinţă devotată :

O, cît a rîs domniţa blondă,
În noaptea ideală...
(Baladă)

Cultivarea imaginii iubitului de către femeia retrasă între cărţi, tablouri şi muzică, deci în ambianţa îndrăgită de poet, este privită ca un artificiu, ca o automistificare. De unde, ironia poetului la adresa acelei amatoare de cărţi, de muzică, de pictură, despre care

Se crede şi unii spun —
Dar totul rămîne secret —
Duduia visează-un poet
Bizar, singuratic, nebun.
(Unei fecioare)

Cu acelaşi ochi lucid, deşi acum semicomplice, este scrutată femeia care citeşte nazalizînd „o poemă decadentă" împărtăşind gusturile rafinat-morbide, mai mult din conformism amoros, decît din convingere, aşadar tot dintr-o subtilă strategie a înlănţuirii :

Dar pierdută, cu ochi bolnavi,
Furi, ironic, împrejurul din salonul parfumat,
Şi privirea-ţi cade vagă peste apa larg ovală,
Pe grădina cangrenată,
Peste toamna din grădină —
Adormind.
(Poemă în oglindă)

Denunţarea artificiului în ţinuta morbidă a amantei nu poate să înşele asupra noţiunii bacoviene despre raporturile de forţă dintre dragoste şi moarte. Poetul, tentat el însuşi de voluptatea perversă a cochetăriei cu moartea, deoarece, în ciuda nostalgiei după „poema roză a iubirii viitoare", el ia loc pe patul de dragoste ca pe o năsălie anticipată, şi, scrutînd semnele morţii pe chipul iubitei, este încredinţat de fragilitatea dragostei, de astă dată nu din punctul de vedere al slăbiciunii caracterului feminin, ci al instinctului ei vital. Convingerea, fără a epuiza semnificaţiile, integrează şi ciclul romanţelor. De contigenţă eminesciană, cu un accent mult mai sumbru ca la predecesor, ea explică

și factura lor eminesciană. Pentru Bacovia a cărui aspirație amoroasă, oricît de profundă, nu are intensitatea corespunzătoare cu care apare la Eminescu, iubirea este cea mai amăgitoare dintre măștile neantului. Legătura, menită să inspire tocmai sugestia dăinuirii, se desface, conform legii cosmice „eminesciene", de dispariție ineluctabilă a fenomenalului, în ignoranța tuturor, precum stingerea stelelor :

Cu steaua care s-a desprins,
Ce piere-acum în haos,
O inimă poate s-a stins
Spre veșnicul repaos.
(Ca mîini)

Ridicîndu-și ochii spre cer — e singura împrejurare în care o face Bacovia — îndrăgostitul comunică femeii lecția universului, însoțită de un gest de neputincioasă mărturie :

Ca mîini și-a noastră va cădea,
În stricta veșnicie —
Cine-o căta mîhnit spre ea ?
Vai ! Nimeni !... Cine știe !
(Ibidem)

Întîlnirile abundă în avertismentele adresate iubitei, despre sfîrșitul comun, pe același ton de căinare inutilă :

Vai și va veni o vreme
Cînd adormi-vom amîndoi
Și-nstrăinați prin cimitire
Va plînge toamna peste noi.
(Să ne iubim)

Cadrul propriu romanței, dar încă mai îngroșat, concură la apropierea respectivei, cu toate că febra amoroasă crește, că dorința este accelerată tocmai de context, îndrăgostiții nu-și pot oferi compensația fi-

rească, deșertul general își adaugă sentimentul de părăsire căreia iubitul este hărăzit. Poetul rămîne izolat în decor, cu gesticulația ființei abandonate, sortite să nu beneficieze nici de simpla prezență a femeii :

Tîrziu și toamna a plecat,
Frunzișul tot e răvășit.
Plîngînd, pe drumuri te-am chemat.
Tu n-ai venit.

Iar mîini, cu-al iernii trist pustiu,
De mine-atunci nu vei mai ști.
Nu mai veni, e prea tîrziu,
Nu mai veni.

(Ecou de romanță)

Refuzul iubitei de a împărtăși dragostea, sau, mai grav, despărțirea definitivă, spre a nu mai evoca promisiunile nerespectate, exasperează, în loc să îndulcească sentimentul iremediabilului, al consumării, oricum fatale, aflate sub umbra tutelară a morții dragostei. Jalea este absolută, atît de definitivă, încît nu îngăduie nici măcar protestul disperării. Pe aleile desfrunzite, silueta abandonatului se profilează ca o anticipare a destinului de cenușă, rezervat amorului. Dacă în romanțele citate, revolta mai pulsa sub deznădejde, încerca să recheme din uitare dragostea, în poezia *Din lîră* viziunea capătă caracterul unei concluzii radicale, nimicitoare, prin concizia ei seacă, neașteptat de răspicată, de dură, la un sentimental ca Bacovia :

Dacă de-acum tîrziu
Și ochii mei sînt seci,
Ajunge să-nțeleg...
Plecată ești pe veci.

Și dacă-atît a fost...
S-aștept în umbre reci —
Ajunge să-nțeleg ...
Plecată ești pe veci.

Cercul în care s-a zbătut jocul speranței și al dezi-luziei, al atracției vitale și al conștiinței zădărniciei dragostei, nevoia de căldură sufletească, pe care a căutat-o în preajma femeii, și imposibilitatea de a o absorbi, se închide. Nici în sentimentul iubirii, Bacovia nu găsește resursa tămăduitoare, terapia clasică a poetului. Senzația de neant covîrșește ultima șansă de recuperare a vitalității.

HOHOTUL

În universul blocat, asediat de neant, al poeziei bacoviene, are loc o dramă a eului captiv, de un patetism, sfîșietor în expresia lui concisă și timidă sau revărsată în ostentativă. Noul Ovidiu deplînge, în accepția deplină a cuvîntului, odată cu destinul lui de exilat la... Bacău, și agonia lumii. Într-adevăr : fanfara unică a orașului ca și caterinca, plîng. Despuiată de toamnă, grădina plînge și ea, aruncîndu-și „frunzișu-n oraș". Statuile din parc privesc în gol, „visînd c-un aer ce plînge". Stropii havuzului „din dosul palatului mort" sînt lacrimi „de sineală, de aur, de sînge". Amurgul pătrunde prin geamuri „cu lacrimi mari". În taverna în care femeia cîntă barbar, clienții plîng cu fruntile pe masă. Pe strada în care copacii oftează, se aude un plînset nelocalizabil. În odaie, lampa plînge, și în vatră, jăratecul cade cu „lacrimi roze de cristal". Chiar în dimineața scăldată într-o ploaie de culori, deci radioasă în principiu, se percepe indistinct, „un plîns de ape" repetat. Iubita plînge la rîndul ei, căzînd peste clapele pianului, nu în urma unei comoții personale, ci a aceleiași suferințe, fără obiect precis, covîr-

şitoare prin generalizare. Afecţiune acuzînd durerea universală (*Sunt lacrimae rerum*, ar fi putut spune Bacovia), plînsul nu e determinat de o împrejurare sau alta, de un factor extern, şi nici nu se diferenţiază după particularităţile sentimentului încercat, în funcţie, aşadar, de evenimentele vieţii interioare. Resimţit însă ca o emanaţie organică, fizică şi fiziologică, plînsul e în acelaşi timp, abstract, simbol al condiţiei umane, dar şi de o concreteţe intolerabilă. S-a vorbit despre sentimentalismul împins pînă la sensiblerie, pînă la emotivitate facilă, ca şi despre teatralismul bacovian. Se uită însă că, atunci cînd se simte pîndit de o asemenea primejdie, sau cînd o descoperă la congenerii săi, elegiacul ia distanţă faţă de propria înclinaţie şi, discernînd autenticul de confecţionat, se autoironizează. Asimilat în conştiinţa socială şi chiar în reprezentarea singurei fiinţe apropiate (iubita), tipului prin excelenţă al poetului purtător de „mască" romantică, condamnat la sărăcie, neînţelegere, singular pînă la bizareria „decadenţilor", el manifestă o atitudine conştient echivocă faţă de această situaţie, părînd că o acceptă în timp ce, de fapt, o respinge.

Portretul din poza *Unei fecioare* cuprinde astfel atributele specifice femeii bacoviene, inclusiv acelea ale idealului ei amoros, încarnat de el însuşi. Numai că viziunea este subtil caricaturală :

> Duduia veşnic citeşte,
> Ştie clavirul, pictează —
> Şi nopţi de-a rîndul veghează
> Şi poate de-aceea slăbeşte.

„Poemul în oglindă" amplifică proporţiile criticii. Femeia cu înclinaţia către un rafinament morbid, dar de un gust îndoielnic, îşi compune un decor pe măsură, execută o mică scenă de langoare voluptuos-funebră în care se complace şi la care martorul (poetul) participă cu un zel excesiv, marcînd net detaşarea interioară a autorului, de imaginea femeii, detaşarea for-

mulată de altfel şi explicit prin contrapunerea unei noţiuni pozitive, regenerate, a amorului :

În fotoliu, ostenită, în largi falduri de mătase,
Pe cînd cade violetul,
Tu citeşti nazalizînd
O poemă decadentă, cadaveric parfumată,
Monoton.

Eu prevăd poema roză a iubirii viitoare.

(Poemă în oglindă)

Dialogul ironic cu femeia pune la îndoială temeinicia pasiunii acesteia pentru preocupările grave ale omenirii şi chiar şi pentru scrisul în care Bacovia vede — mai mult decît simularea unor îndeletniciri străine de sine — autoiluzionarea :

Deja au şi pornit pe lumea eronată
Ecouri de revoltă şi de jale.
Tot mai citeşti probleme sociale...
Sau, ce mai scrii, iubita mea uitată ?

(Plumb de toamnă)

Artistul se supune aceleiaşi cenzuri ori de cîte ori se surprinde în postura combătută :

Şi am stat singur, supărat,
În zăvoiul decadent,
Şi prin crengile-ncîlcite mi-am notat
Versuri fără de talent.

(Vînt)

Timpul toceşte pasiunile şi introduce o notă de seninătate ce nu anulează reflexia critică asupra veşmîntului literar al epocii. Poezia *De artă* este un inventar complet al garderobei simboliste, întocmai cu aerul neglijent, distrat al desprinsului de seducţiile factice,

nu fără anume melancolie pentru iluziile sădite şi poate pentru viaţa consumată :

Cafeneaua
Cu visători damnaţi.
Trecut-au ani.
Simbolism,
Curentul decadent.
Broşuri,
Bijuterii rare.
Paradoxe,
Bizarul,
Seri,
Nopţi,
Efuzii de parfume
Şi nuanţe,
Oraşul dominant.
(De artă)

Aceeaşi consideraţie retrospectivă, înglobînd, odată cu motivele specifice artei bacoviene, întreaga biografie, dă poeziei *Din urmă* (în care primul vers evocă pe eminescianul „Poezie, sărăcie") nuanţa autoironică şi complice :

Poezie, poezie...
Galben, plumb, violet ...
Şi strada goală...
Ori aşteptări tîrzii,
Şi parcuri îngheţate...
Poet, şi solitar ...
Galben, plumb, violet,
Odaia goală...
Şi nopţi tîrzii...
Îndoliat parfum
Şi secular...
Pe veşnicie.

Conştiinţa critică este însă mult mai activă decît s-ar părea. Veninul ei se insinuează în momentele de tensiune emoţională şi pune la îndoială aptitudinile partenerului, dacă e vorba de eros, sau propriile aspiraţii, sublimul patosului, dar niciodată suferinţa însăşi ori valorile. Poet al tragicului, Bacovia ia atitudine împotriva măştii tragice şi în general a pseudo-poeziei, evidenţiind ori lăsînd numai să se întrevadă latura grotească şi penibilă sau numai uşor caricaturală a sentimentelor, asemeni unui Laforgue sau Corbière. În acelaşi timp adeziune şi distanţă, simpatie şi critică, poziţia sa este ambivalentă, aşa cum şi-a definit-o singur în faimosul *Epitaf :*

Aici sînt eu,
Un solitar,
Ce-a rîs amar
Şi-a plîns mereu.

Convenţia amorului romantic este denunţată alternativ, fie prin contrastul între intensitatea de vibraţie a îndrăgostitului şi indiferenţa dispreţuitoare a adoratei :

În alb, domniţa blondă, în noaptea ideală,
De sus de la fereastră, ca-n vis ieşi-n afară,
Scăldată în sineală, ea rîse-n noaptea clară...
O, cît a rîs domniţa în noaptea de sineală...
(Baladă)

sau :

Prin rîpi şi văi.
De demult :
Ileana...
Poveşti de demult...
De-aceea,
Încă o dată,
Cu un zîmbet rău,
Privesc
Înnoptata culme...
(Pe deal)

fie prin discrepanța între drama iubiților și cadrul ei rigid, indiferent :

Ea plînge... El palid se pierde
Prin tîrgul sălbatic, sever.
Și pare tabloul acesta
Că-i antic și plin de mister.
(Toamnă)

Ironia estetică, jocul zîmbetului subtil pe marginea rosturilor tragice ale pasiunii se crispează în rictus amar, în sarcasm uneori hohotitor înaintea marilor elanuri amoroase, care, străjuite de iluzia dăruirii totale și veșnice, maschează un abis al resentimentelor ancestrale dintre sexe :

Ha, ha, ha, rîdea ecoul, de rîdeam de-a ta plăcere,
Între om și-ntre femeie mi-ai spus ura din trecut,
Te-am lăsat să-nșiri povestea cu dureri și cu mistere
Pentru mine, ca oricărui trecător necunoscut.
(Poveste)

Această dublă conștiință a lucrurilor infuzează o circumspecție permanentă față de valori și sentimente, față de orice impuls plenar (instinct, plăcere, frumusețe), determinînd considerarea lor sub reversul negativ. La Bacovia există chiar o satisfacție tulbure, îngrozită, ușor teatrală, de a avertiza asupra feței întunecate a vieții :

Sînt cîțiva morți în oraș, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ți spun.
. . . . . .
Încet, cadavrele se descompun.
(Cuptor)

Poetul, depozitar al acestui secret existențial, îl supraveghează pînă la tiranie, fiindu-i parcă frică de

a şi-l împărtăşi fie şi lui însuşi. Odată cu interdicţia pe care conştiinţa tainei o ridică în faţa patosului, a erupţiilor de afecţiune, a rezervei lui imense de suferinţă, el se simte terorizat de propria sa conduită paradoxală, absurdă („Şi gem, şi plîng, şi rîd în *hi*, în *ha*..."), care-l face să privească în aceeaşi perspectivă limbajul cel mai simplu, fără echivoc în principiu, al amanţilor :

Eu stau şi mă duc, şi mă-ntorc,
Şi-amanţii profund mă-ntristează —
Îmi vine să rîd fără sens...
(Nervi de toamnă)

Aşa cum solitudinea îl îngrozea, fiinţa lui împărţită între plîns şi rîs, între sentimentalism şi luciditate, între gustul furiş, dar persistent al vieţii şi obsesia corupţiei îl determină să se ascundă de privirea socială, să se recunoască rar în alcătuirea ei suspectă :

Şi nimeni nu ştia ce-i asta,
M-afund într-o crîşmă să scriu,
Sau rîd şi pornesc înspre casă,
Şi-acolo mă-nchid ca-n sicriu...
(Spre toamnă)

ori încearcă să se uite pe sine în compania confraţilor blestemaţi :

Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine, topit de băutură—
Şi noaptea asta de nimic nu-mi pasă,
Apoi, cu paşi de-o nostimă măsură,
Prin întuneric bîjbîiesc prin casă,
Şi cad, recad şi nu mai tac din gură.
(Sonet)

Rîsul printre lacrimi îndeplineşte, în mod tradiţional, o menire terapeutică. De la Villon, creatorul umo-

rului sub spînzurătoare, la Heine și Apollinaire, rîsul — leacul drastic împotriva eventualei lăsări în voia durerii — îndigue, dacă nu poate seca, torentul devastator al suferinței. La Bacovia, el nu numai că nu reușește să potolească valul depresiv, dar, așa cum s-a văzut, nici atunci cînd jalonează distanța dintre subiect și obiect nu asigură dezideratul lui Baudelaire, pentru care deriziunea este facultatea „de a te redubla rapid și a asista ca un spectator dezinteresat la fenomenele eului" [1]. Detașarea, contemplația eterată a durerii proprii reprezintă momente extrem de rare, practic neglijabile. Rîsul bacovian, în loc să refuleze, exacerbează sentimentul tragic al existenței. Totuși, prin sarcasm, hohotul bacovian se apropie pînă la un punct de rîsul „galben" al lui Corbière, de acela „cu game sfîșietoare" al lui Laforgue, sau, cel mai puțin, e adevărat, de „hohotul sfărîmat" al lui Apollinaire. De ce numai pînă la un punct? Aceștia încercau să găsească prin rîs un minimum de securitate interioară. Minimalizînd suferința eului, ei proclamau implicit puterea, fie și provizorie, a conștiinței de a restabili ordinea lucrurilor, de a introduce astfel un sens în lumea fără sens a disperării. Ceea ce nu se întîmplă cu Bacovia. Rîsul său, rezultat din inaptitudinea conștientă de a fi fericit" („ecoul tragic" al unui plîns general, spunea un confrate")[2] nu face decît să sublinieze nonsensul definitiv al universului în care este proiectat. Pentru el luciditatea, oricît de sagace ar fi, nu reprezintă nici măcar un paleativ, neputînd să acopere antagonismul dintre sfera valorilor și sfera realului. Rîsul, acuzînd separația între ele, semnalează neputința funciară a insului de a accede la cele mai elementare aspirații, și efortul de a le atinge se traduce printr-o schimă perpetuă, o gesticulație zadarnică și diformă. Pentru Bacovia, în ochii căruia și limbajul iubirii este de neînțeles („Amanții fac gesturi ciudate"), rîsul inspiră spaimă.

[1] Despre esența rîsului; Curiozități estetice, în *Oeuvres complètes*, col. Pléiade, p. 344.

[2] Al. Husar, în „Ateneu", anul IV, nr. 2/31.

De aceea, dacă el nu are pudoarea plînsului, cînd rîde se ascunde nu numai de lume, ci parcă şi de propria sa conştiinţă. Rîsul este un „tovarăş hidos", sau, cînd îl cuprinde pornirea de a rîde, se îndreaptă spre casă sau se închide în cîrciumi, spre a nu fi luat drept suspect („Amici, e ora cînd vinul / ne-a făcut suspecţi" ricana cel ce se declara în *Epitaf* suspect tuturor) sau nebun, precum Laforgue, precum Corbière, ce se considera şi el „nebun pe jumătate" („Dar vai, acei învinşi, pe veci pierduţi.../Ori în taverne, ori în mansarde;/Şi-acei nebuni, rătăcitori, tăcuţi,/Gesticulînd pe bulevarde", scrie Bacovia în *Vobiscum*, sau. într-un *Plumb de toamnă:* „Într-o grădină publică, tăcută,/Pe un nebun l-am auzit răcnind").

Persistenţa poetului într-o imagine spectrală, de sol al morţii — imagine cu care e departe de a se împodobi, dar de care nu se poate desprinde — a făcut pe unii din cei mai prestigioşi critici să pună la îndoială sinceritatea sa. „Poetul are o poză pe care şi-o menţine, puerilă ca orice mecanism, şi deci de un secret umor", scria G. Călinescu, introducînd însă de îndată un corectiv compensator: „E foarte probabil că el crede în poză, ceea ce e o ingenuitate, folositoare însuşi procesului de sugestie. Toată problema estetică stă în putinţa acestei convenţii de a simboliza în chip de neuitat, ca o viziune stranie, momentele de mare sinceritate, ceea ce se şi întîmplă uneori"[1]. Problema este fundamentală şi merită discutată, în ciuda protestului partizanilor sincerităţii dezarmante şi absolute a poetului.

Pentru noi, Bacovia este incontestabil un artist lucid şi subtil, înzestrat cu simţuri de o acuitate extremă şi rafinată, ştiind exact ce mijloace îi convin, convertindu-şi condiţia lamentabilă cu un instinct precis (aceasta este la el vocaţia) într-o ţinută poetică; şi apologeţii naivi nu au de ce să vadă aici un sacrilegiu. Rezultă însă, în mod necesar, o contrafacere, o simulaţie lirică,

[1] „Istoria literaturii române de la originea ei şi pînă în prezent" Ed. Fundaţiilor regale, Bucureşti, 1941, p. 629.

suspendată numai în răstimpurile cînd artificiul coincide cu impulsurile sincere, sub imperiul hazardului, cum ne îndeamnă soluția lui G. Călinescu? Dar cum am controla, în genere, gradul de sinceritate al omului, și al artistului, în special? Oare numai poeziile excepționale biruie artificiul? Spre a obține un răspuns adecvat, ni se pare că trebuie să ne întoarcem la înțelesurile originare ale cuvintelor, să așezăm deci altfel termenii problemelor. Pentru noi, astăzi, lirismul constituie formula de artă cea mai puțin „artistă", cea mai intimă, mai individuală, mai personală. (De unde, de altfel, și calitatea de inefabil a lirismului: *individuum inefabile est*, spuneau scolasticii.) Or, sensul primitiv al noțiunii de „persoană" *(persona)* contrazice aproape sensul contemporan al cuvîntului. În tragedia greacă, *persona* desemna rolul cuvenit fiecărui protagonist, și era prescris, fixat printr-o mască-tip. A fi personal, putem spune, era a te identifica cu masca, cu persoana figurată. Ceea ce și face Bacovia, cu un dublu adaos. Omul Bacovia, frustrat de eul său, era obsedat de fantoma acestuia, pe de o parte, iar pe de alta, artistul Bacovia este conștient de sine, în sensul introdus de Baudelaire, ca o achiziție definitivă a artei, după care *modern* înseamnă, înainte de orice, a fi conștient de calitatea de artist. Bacovia, alcătuit dintr-un minus și un plus de personalitate dintr-o exacerbare în plan poetic a unui eu frustrat pe planul vital, își exercită „rolul" tragic cu o consecvență blînd-încăpățînată. Și întreaga lui poezie este văzută, sub acest raport, ca o tragedie mută, o mimodramă a eului deficitar, complexat.

Din sentimentul privațiunii totale, începînd de la bunurile constitutive ale ființei, de la drepturile ei organice (securitatea materială, stabilirea socială, minimum de considerație umană), și pînă la exigențele înalte ale libertății și dreptății, provine complexul de frustrare. Complex nelipsit, întru totul, așa cum se întîmplă și în cazul de față, de sporadice forme, dacă nu de superioritate, cel puțin de mîndrie și dispreț față de posesorii considerați nelegitimi ai atributelor rîv-

nite, sau chiar față de ele însești. Lucru explicabil într-o societate unde bunurile vieții se dobîndesc pe seama celor ce produc, prin exploatarea muncii lor și sacrificarea calității umane, convertite în obiecte de schimb („căci totul se vinde, căci totul e marfă..."). Bacovia, detestînd societatea burgheză, nu admite să i se integreze. Cum însă singurul cadru social dat lui este tocmai orînduirea detestată, el se simte și pe plan social într-o situație fără ieșire, agravîndu-i dilemele existenței proprii. Luciditatea sa de artist ce-și refuză paleativele tradiționale, evaziunea în trecut, în imperiul miturilor, al imaginarului, al artei pentru artă, sau al naturii, dar și consolările promise de viitorul revoluționar, solidaritatea cu sufletele simple sînt, la el, resurse suficiente pentru ca, la răstimpuri, să se reculeagă și să încerce o rezistență împotriva propriilor lui înhibiții, a teroarei de eșecul personal și de triumful neantului în lume, dar prea slabe pentru a răpune definitiv dublul obstacol, extern și intern, și a evita căderile în tentaculele nevrozei. Prins în această permanentă tensiune, veleitarul valorilor virile nu putea fi decît acaparat de problematica propriei existențe. De unde „obsesia" eului. Problema sincerității sau artificialității nu se mai pune în această perspectivă. Obsedatul nu poate fi privit decît cu criteriile pe care le impune condiția sa umană.

OBSESIA EULUI

Lirica solitudinii cunoaște cu Bacovia momentul său cel mai acut. Practic, nu există poezie grațiată de gustul acestui sentiment. Oricare ar fi experiența par-

cursă sau aspirația dorită, singurătatea își afirmă autoritatea suverană. Condiție originară și imprescriptibilă, ca un verdict fără apel, izolarea nu este însă indicativul ființei de excepție, stema orgoliului inaccesibil. Spre deosebire de poeții damnați, care își asumă statutul de excluși, celebrînd în el terenul optim sau în orice caz unica posibilitate de împlinire a individualității lor, Bacovia își întîmpină situația cu spaima și conștiința inferiorității, a inhibițiilor și minusului vital pe care le provoacă recluziunea. Străin de complacerea în deliciile claustrării, el se zbate pînă la convulsie spre a ieși din captivitate, și disperarea provine din neputința de a găsi o soluție imediată răului ce l-a încolțit. Caracteristică pentru refuzul de a-și accepta singurătatea este inaptitudinea (incompatibilă cu prejudecata unui Bacovia și sufletește morbid, savurîndu-și regimul moral) de a-și găsi un refugiu în sine, în ambianța personală, în cadrul domestic. Odaia lui deșartă de orice element reconfortant, asaltată de umbre vrăjmașe, în care ustensilele vieții elementare sînt necordiale, îi sporește senzația solitudinii, în loc s-o calmeze :

Eu trec din odaie-n odaie
Cînd bate satanica oră.
(Miezul nopții)

Totul îl împinge să fugă de el, să caute prezența altora, ori medii presupuse a fi receptive. Acest solitar îndărătnic a simțit poate cel mai pătrunzător nevoia de depășire a solitudinii, nevoia de umanitate și natură, ca pe un imperativ organic. Încă o dată, deși conștient de apartenența la familia poeților damnați („Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă, / Ori ca Verlaine, topit de băutură") și tentativa lui de a se smulge condiției comune e însoțită de rîsul sarcastic al acelorași („Și Poe, și Baudelaire, și Rollinat"), totuși resortul cel mai activ este în cele din urmă aspirația vinde-

cării. De aici, periplul său continuu pe străzile oraşului, întîrzierile în locurile de aglomeraţie, la răscruci şi în pieţe, perindarea în parcuri, în grădinile publice, vagabondarea pe sub ferestrele luminate ale oraşului, dincolo de care crede că freamătă viaţa. Întregul colind se desfăşoară cu un aer umil pînă la anonimat, arareori sfîşiat de un strigăt, şi acela înăbuşit, de deznădejde, de tînguire pentru o consonanţă ori o comuniune tăgăduită. Romanticul îşi plimba singurătatea pe meridiane străine sau o afişa sfidător în societate. Bacovia nu înfruntă, ci evită lumea. E, de fapt, un emigrant în interior. Cu sentimentul modern al bîntuitului de un destin ce nu conferă nici un privilegiu, ci, dimpotrivă, răpeşte omului umanitatea, el nu încearcă decît să-şi piardă urma, să treacă printre alţii cît mai puţin observat. Ieşind din casă la căderea nopţii, se furişează în tăcere pe lîngă ziduri, de-a lungul „gardurilor bătrîne", se opreşte îndelung în ganguri, unde însă răgazul e trecător sau iluzoriu :

Vai, e ora de-altădată, umbre ude se-ntretaie,
Şi-n curentul unui gang aţipesc, plin de ploaie...
(Nocturnă)

se înfundă în „cartierele democrate", în mahalalele a căror mizerie îl protejează, fiindu-i familiară ; se amestecă printre cei de o condiţie similară, printre cei care, ca şi el, îşi adăpostesc durerea, înfrîngerea, boala, în întunericul străzilor, al odăilor minuscule şi ruinate, în localurile sordide, dărăpănate :

Dar vai, acei învinşi, pe veci pierduţi...
Ori în taverne, ori în mansarde ;
Şi-acei nebuni, rătăcitori, tăcuţi.
Gesticulînd pe bulevarde.
(Vobiscum)

Etapele în hanurile singuratice sînt efemere :

Singur, singur, singur,
Într-un han, departe —
Doarme și hangiul,
Străzile-s deșarte.
Singur, singur, singur...
(Rar)

Refugiul caracteristic pentru o făptură hăituită — pivnița — apare o clipă locul ideal, unde nimeni nu-l mai poate descoperi :

Eu trebuie să beau, să uit ceea ce nu știe nimeni,
Ascuns în pivnița adîncă, fără a spune un cuvînt,
Singur să fumez acolo, neștiut de nimeni,
Altfel e greu pe pămînt.
(Poemă finală)

Nici una din tentativele de combatere a singurătății neizbutind, periplul nocturn continuă pe aceleași trasee, cu întețirea ritmului și un spor de senzații halucinatorii. Mersul furiș, tîrît, se precipită într-o goană bezmetică și lașă, la miezul nopții :

Fug rătăcind în noaptea cetății
În turn miezul nopții se bate rar ;
E ora cînd cade gîndul amar,
Tăcere... E ora lașității...
(Nocturnă)

Iscată din nu se știe ce cauze, în realitate sub imboldul propriei spaime, panica ascute conștiința solitudinii pînă la o limită insuportabilă, de unde eul își

pierde unitatea, risipindu-se într-un joc multiplicat de umbre sinistre :

Sînt solitarul pustiilor pieţe,
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie,
Pălind în tăcere şi-n paralizie —
Sînt solitarul pustiilor pieţe.
(*Pălind*)

Cu aceasta, periplul migraţiei se închide, spre a fi reluat într-o stereotipie a mişcării fără ţintă. Solitarul îşi plimbă paşii fie dimineaţa, odată cu primii trecători îndreptîndu-se spre muncă, fie spre apusul soarelui, cînd locuitorii încetează lucrul şi începe repausul. Elementele de animaţie relativă a oraşului aprind setea de viaţă, puterea de a spera, încrederea în om şi viitor, dar numai pentru o clipă, şi ca o perspectivă abstractă, teoretică. Căci ele nu sînt numai dezminţite în posibilitatea de înfăptuire, dar chiar inaccesibile insului constrîns să nu-şi poată transforma dorinţa în realitate. Ba mai mult, considerîndu-i situaţia la limită, privaţiunea îndelungă de bunurile şi frumuseţea vieţii are ca efect obnubilarea dorinţei însăşi de a trăi, reducerea eului la o contemplaţie goală, la o privire neutră asupra lucrurilor, sau la un fel de făptură minerală, o scoică în care vibrează stins vuietul îndepărtat al lumii. Rătăcitorul nostru oscilează, în consecinţă, între posesiune iluzorie, nostalgie, sarcasm amar sau violent, răzbunător, şi totală absenţă interioară, apatie, ca şi cum el însuşi nu ar fi decît unul dintre obiectele impersonale şi inutile ale universului. Conspectat de la această distanţă ce nu poate fi abolită, amurgul de un violet încins al firii împinge oraşul modern într-un timp revolut, într-o eră mitică. Veşmintele burghezilor ieşiţi la plimbare strălucesc brusc ca straie domneşti, şi scurgerea placidă a trecătorilor pe trotuarele provin-

ciale devine un alai măreț, pornit la celebrarea unei ceremonii :

Amurg de toamnă violet...
Din turn, pe cîmp, văd voievozi cu plete ;
Străbunii trec în pîlcuri violete.
Orașul tot e violet.

(Amurg violet)

Pocnetul mugurilor, primăvara, e o erupție transfigurată de culori, ca și cum fenomenul natural ar fi perceput într-o visare dureroasă, conștientă de caracterul ei efemer :

Verde crud, verde crud...
Mugur alb și roz și pur,
Te mai văd, te mai aud.
Vis de-albastru și de-azur.

(Note de primăvară)

O dimineață scăldată în același violet și care deșteaptă porniri galante și ispite erotice este un superb incendiu cromatic, de care trebuie profitat cît mai repede, amenințat fiind de stingerea lui, ca și licărul ultimei stele, luceafărul matinal :

Aurora violetă
Plouă rouă de culori —
Venus, plină de fiori,
Pare-o vie violetă.

Bat la geamul tău încet,
Bat c-o roză sîngeroasă —
Vino, floare somnoroasă,
Cît pe zări e violet...

Gol e-al sînului buchet,
Floare goală , somnoroasă.
Trist, cu roza sîngeroasă,
Bat în geamuri violet.

Aurora violetă
Se pătează de culori —
Venus, pală de fiori,
Pare-o stinsă violetă.
(Matinală)

Altă dată, năvala senzaţiilor străzii ameţeşte pînă la năucire :

Melancolia m-a prins pe stradă.
Sînt ameţit.
Oh, primăvara iar a venit...
Palid şi mut...
Mii de femei au trecut,
Melancolia m-a prins pe stradă.
(Nori de primăvară)

Febra firii suscită, odată cu dorinţa ultimă de a surîde, un îndemn la răzvrătire :

Din zările ce se deschid
Se duc neînţeleşi gheţari —
Sub cer cu cîntece şi flori,
— Sculaţi ai muncii proletari !
(Spre primăvară)

Visul unei lumi reparatoare, pe care ziua inaugurată de un soare aţiţător îl întreţine în sufletele înfrăţite ale muncitorilor dintre zidurile fabricii şi zările

cîmpiei, se spulberă însă la reflecţia care denunţă în viziune, o simplă aspiraţie :

O lungă deşteptare zvoneşte împrejur,
E clar şi numai soare.
La geamul unei fabrici, o pală lucrătoare
Aruncă o privire în zarea de azur.
O nouă primăvară pe vechile dureri...
Apar din nou ţăranii pe hăul din cîmpie.
În infinit pămîntul se simte tresăltînd :
Vor fi acum de toate. cum este orişicînd :
Dar iar rămîne totul o lungă teorie.
O, cînd va fi un cîntec de alte primăveri ? !...

(Nervi de primăvară)

Momentele de încîntare halucinatoare şi de nădejde în restructurarea rînduielilor şi în înfăptuirea visului sînt sporadice. Condiţia obişnuită fiind luciditatea, conştiinţa precisă a precarităţii propriei fiinţe, vagabondul consemnează doar solicitările senzoriale, promisiunile—intangibile —de fericire completă, ori simpla perindare de valori ale vieţii, în realitatea lor crudă, în fluxul lor seducător şi respingător, într-un cuvînt atracţiile oraşului ce-l pîndesc din toate părţile, şi între care obiectul cel mai luxos şi plin de aţîţare e femeia :

Pe străzi elegante, ca o părere,
Femeia modernă a trecut şi revine ;
Tot haosul e-o veselie de eter.

(Note de toamnă)

Dar cel sau cei care ar trebui să beneficieze ca producători, de bucuriile lumii, se văd refuzaţi şi dis-

preţuiţi, unicul drept acordat în deriziune fiind numai dorinţa de posesiune :

Şi dacă se zguduie oraşul,
Şi creierul rămîne pierdut,
Şi dacă munca trosneşte din braţe, din piatră, din fier,
Mulţimea anonimă se va avea în vedere.
Tot ce-mi trebuie să am, pot să cer.

(Ibidem)

Vorbind în numele frustraţilor, Bacovia va fi criticul avuţilor. De la colţul străzii, el aruncă priviri aspre asupra oraşului, ameninţări şi anateme cavalcadei de aparenţe strălucitoare, denunţîndu-le inconsistenţa, caracterul vicios sau calitatea de monopol a unei minorităţi, vestind deci, în numele istoriei, pieirea profitorilor. Umilitul devine astfel cronicar moralist sau profet în zdrenţe :

Trec burgheze colorate
În cupeuri de cristal —
E o veşnică plimbare,
Vălmăşag milionar ...
Şi pe publice terase
Plîng viori sentimental...
E parfum, bomboane,
Şi desfrîu de lupanar..

(Amurg)

sau :

Pantofi de aur expuşi în vitrină,
Vor arde-n mormînt cu piciorul de gheaţă.

(Pantofii)

Tensiunea polemică, fulgerarea profetică, răzvrătirea sarcastică reprezintă însă numai punctul de vîrf, de criză al unei psihologii care cade din nou, epui-

zată în urma încordării, în starea ei de apatie visătoare :

Vinul, şi mierea, şi grîul tot
Le-au strîns pe grabă, cine-a putut ...
Tuse şi plînset, visele scot...
Du-te, oriunde, frunză de lut...
A fost odată.. Va fi odată...
Nu spune zarea, dar spune omul —
Numai acuma e niciodată...
Adînc, prezentul, închide tomul...

(Belşug)

Registrul intern al persecutatului cuprinde deci două atitudini fundamentale, polarizatoare : una de mişcare continuă, de agitaţie febrilă, frenetică, şi cealaltă de toropeală sau vegetare, în fine de încremenire sau pierdere totală. Pentru prima oară în lirica română, şi rar, în cea europeană, condiţia proscrisului se exprimă cu toată adîncimea ei în planul fiziologic, la nivelul nervilor.

*

Problematica eului, a insului în înţelesul generic al cuvîntului, se complică cu problematica poetului, alimentată, la rîndu-i din mai multe izvoare. Calitatea de poet atrage excluderea de la masa vieţii, refuzul nevoilor elementare ce rămîn un vis inaccesibil :

Tristeţi de vînt, tristeţi de mort,
Pe străzi tăcute se desfac —
Serbări tîrzii de vinul nou,
Visări pentru-un poet sărac.

(Amurg)

Condamnat la mizerie și umilință, poetul este în același timp victima privilegiată a morbului specific secolului, ftizia :

Un bolnav poet, atacat,
Așteaptă tușind pe la geamuri,

sau :

Ea crede c-aș fi atacat.

Bolnavul este acceptat de moarte, pe care i-o pregătesc cei doi complici, societatea și natura :

Cetate — azilul ftiziei —,
Nămeți de la pol te cuprind,
Cetate, azi moare poetul,
În brațele tale tușind.
(Aiurea)

Respins cu oroare de burghezul sătul și sănătos, artistul este silit să-și poarte destinul în incinte mai mult sau mai puțin rezervate, pe locuri unde poate fi întîlnit fără teamă de contaminare și privit ca un fenomen exotic, straniu : „Pe galbene alei, poeții triști declamă lungi poeme", sau la marginea orașului, amestecat printre declasați, femei de stradă, nebuni și nostalgici neputincioși : „Cafeneaua cu visători damnați". Artistul nu-și găsește consolare nici în operă. Exercițiul ei este derizoriu, în comparație cu existența, cu domeniul unde se înfruntă viața și moartea, cu realitatea față de care artistul nutrește un complex de inferioritate :

Pe stradă urle viața și moartea,
și plîngă poeții poema lor vană.
(Poemă finală)

Dacă poezia este o întreprindere zadarnică și poetul un rebut social, solitudinea se desemnează ca un imperativ fatal, ocolit atît de înțelegerea reală a femeii („Duduia visează un poet/bizar, singuratic, ne-

bun"), cît şi de recompensa posterităţii („O, genii întristate care mor,/ în cerc barbar şi fără sentiment"). Asemenea ieşiri împotriva ingratitudinii timpului sînt însă numerabile, constituind simple răbufniri şi, semnificativ, rostite cu titlu impersonal, ca şi cum purtătorul lor ar face-o în numele altora. Bacovia este un poet într-atît de absorbit de drama sa existenţială, încît, oricît de persistentă ar fi conştiinţa sa de artist, aceasta nu se exaltă, nu se îmbată orgolios niciodată. Macedonskianul Bacovia nu are nimic din trufia macedonskiană. Ba, din scrutarea textelor, în special a celor tîrzii, reduse tot mai mult la simpla notaţie, se desprinde prezenţa unei a doua conştiinţe, poetice, nefericite. Bacovia este torturat de spaima inautenticităţii, a pozei de poet solitar, şi de aceea a eşecului artistic. Pericolul trăirii artificiale a rolului de poet damnat, rol monopolizat de boema simbolistă („Trecut-au ani, / Simbolism, / Curentul decadent" l-a bîntuit pe Bacovia. Mărturiile eforturilor sale de a nu ceda tentaţiei pe care o simţea încurajată din afară, dar şi încolţind în el însuşi, nu lipsea. Persiflînd cu o falsă complicitate gusturile femeii snoabe :

În fotoliu, ostenită, în largi falduri de mătase,
Pe cînd cade violetul, tu citeşti nazalizînd
O poemă decadentă..

(Poemă în oglindă)

el se surprinde, cu o tristă ironie, în postura nedorită, cultivată de poeţii pe care, după o scurtă frecventare, i-a abandonat („Şi-am stat singur supărat / în zăvoiul decadent"). Repulsia faţă de teatralismul parcă inevitabil al decadentismului merge pînă la mefienţa faţă de condiţia de poet ca atare, ascunzînd prin ea însăşi acelaşi risc, riscul denaturării prin travesti a omului autentic. Acesta este şi unul din motivele distanţării faţă de sine, ba chiar a scindării eului bacovian în insul obişnuit, în fiinţa de rînd, şi poetul din el, conceput ca o creatură din ce în ce mai străină, mai indi-

ferentă, confundîndu-se la limită cu un altul, lipsit de orice relaţie cu sine :

Am ajuns acum pe un cîmp cu ape...
În luncă, medita un poet cunoscut —
Părea că de oameni nu mai încape,
De această-ntîmplare atît de rău mi-a părut.
(Nervi de toamnă)

Bătălia semidiscretă cu masca convenţională, către care poetul este atras şi pe care o respinge simultan, este însă unul din aspectele încleştării mai adînci cu spectrul ratării sau cel puţin cu sentimentul carierii încheiate, şi al unei supravieţuiri în funcţia de artist. În scrisul lui Bacovia este de observat că, odată cu obsesia calităţii de poet, este activă referinţa la poezie ca act constituit, ca realizare concretă, înţeleasă chiar în sensul editorial, de volume.

Noţiunea exprimată ca atare sau prin termeni din sfera ei („poemă", „poem", „vers") reprezintă încă un laitmotiv, de astă dată al dramei de artist al lui Bacovia. Noţiunea de poezie, utilizată printr-una din speţele sale — balada —, e evocatoare a ocupaţiei germane din timpul primului război („Sumbră baladă germană/Pe străzi în cetatea latină"), are o sferă de aplicaţie nelimitată, numind tot atît de bine un sentiment, o ambianţă, o reflexie, cu valoare absolută. Un rendez-vous amoros problematic pe aleile unui parc este o poezie, e drept exasperantă prin reeditare :

Eram să te aştept prin parc,
Văzînd că singurătăţi ce aici m-au oprit...
Dar, mereu aceleaşi uitări ?
Dar, tot aceeaşi poezie la infinit ?
(Recviem)

Consumarea verii și ivirea iernii constituie o dublă poemă :

Sezonul verii s-a finit
De serenadele albastre,
De reverii ascunse-n astre...
Poema care s-a sfîrșit.

Sezonul iernii s-a ivit
De cum ninsoarea-n geamuri bate,
Din depărtările-nghețate...
— Poema care a venit.

(Meridian)

Coborîrea nopții cuprinde nota de definitiv, de epuizat, pe care destinul o împarte cu poezia :

Noaptea-ncet, ticnit se lasă,
Poezie sau destin —

(Noapte de vară)

Pentru Bacovia, convins oricum că și simbolismul e o viziune perfect realistă, poezia apare în general drept un produs direct al vieții. Poezie face nu numai poetul sau iubitul, ci și natura :

Pe strada plecată la vale
E-o toamnă ca o poezie veche.

(Frig)

Între întipăririle toamnei și convulsiile poetului nu există deosebire : „Culori, și fum de toamnă, plîns de poet". Apoi, devreme ce muncitorul revoltat compune „o serenadă din topor", un paznic își zice la fluier

„poema-atîta de tîrzie". Poezia se integrează în decor, chiar sub forma ei tipografică, materială :

Ninge secular tăcere, pare-a fi bine,
Prin oraşul alb, doar vîntul trece-ntîrziat.
Ninge, parcă toţi muriră, parcă toţi au înviat,
Dorm volumele savante-n îngheţatele vitrine.

(Plumb de iarnă)

Caracteristic e că asemenea asimilări se accentuează sau se multiplică pe măsură ce inspiraţia slăbeşte. Bacovia în criză pierde parcă încrederea în vitalitatea proprie a poeziei, trecînd vieţii sarcina ce îi revine. Nu e întîmplător că, în versurile corespunzătoare, paralel cu referinţele la poezia în ansamblu, revin teme şi titluri vechi, ca indicii unei experienţe consumate şi irepetabile, faţă de care o nouă tentativă n-ar fi decît o tautologie : „O tristă poemă de foi / Îmi spune-o poveste de noi" ; sau „Fereastra e-o poemă de plumb şi de scîntei (referinţă, deci, la volumele „Plumb" şi „Scîntei galbene"). Concomitent cu obsesia poeziei, ca operă constituită, Bacovia este stăpînit de procesul însuşi de creaţie, de actul scrisului, ale cărui peripeţii trasează aceeaşi sinusoidă. Atitudinea are ambivalenţa proprie tuturor motivelor din poezia bacoviană. Înaintea imposibilităţii conştiinţei de a furniza fiinţei îndurerate armele necesare rezistenţei interioare, singurul răspuns îl oferă mişcările automatice, deprinderile intrate în reflexul de autoapărare pasivă a dezarmaţilor. Alături de rîsul amar şi impulsul de retragere în casă, de închidere în racla odăii, cum spune, figurează scrisul :

Şi nimeni nu ştie ce-i asta —
M-afund într-o crîşmă să scriu,
Sau rîd şi pornesc înspre casă,
Şi-acolo mă-nchid ca-n sicriu.

(Spre toamnă)

LICEUL „GHEORGHE LAZĂR"
BIBLIOTECA
BUCUREŞTI

Pozitiv, promiţînd o ocrotire, scrisul implică şi sensul opus sau cel puţin neutru. În raport cu suferinţa, cu tragedia omului, el este derizoriu :

Deja au şi pornit pe lumea eronată
Ecouri de revoltă şi de jale.
Tot mai citeşti probleme sociale ?
Sau, ce mai scrii, iubita mea uitată ?

(Plumb de toamnă)

În versurile citate, cu un subtext ironic semnalat anterior, semnificaţia este poate restrînsă. S-ar părea că poetul de vocaţie este exceptat. Iată însă versuri unde disproporţia dintre amploarea solitudinii şi actul mărunt al scrisului nu cunoaşte restricţii :

„În van peste voi, singur, un condei, trec" ;
sau :
„Trist c-o pană, mătur vatra, solitar".

Frecvenţa cea mai mare o înregistrează însă spovedania impasului. Deosebirile între însemnările privitoare la acesta constau numai în accent, care, la început, este patetic :

Şi gîndul se-afundă, pierdut vîslaş,
Pe-al vremurilor mers —
Şi jalea de-a nu mai putea face-un vers ;

(Note de toamnă)

apoi de o detaşare necruţătoare, ca un verdict medical :

Şi prin crengile-ncîlcite mi-am notat
versuri fără de talent.

(Vînt)

Impasibilitatea unei confesiuni teribile prin conţinut acuză nu atît o resemnare, cît o luciditate surprinzătoare numai pentru cei care-l consideră pe Bacovia de după „Scîntei galbene" propriul său supravieţuitor.

frustrat de cel mai elementar autocontrol. Versurile cu valoare de note de jurnal intim, atestînd indiferența față de scris, preferința acordată cerințelor elementare ale vieții, în dauna celor ale artei („Azi nu mai scriu nimic.../Un vin și o țigară"), alternează cu zvîcniri de nostalgie („Un cîntec trist din liră/aș vrea să-ți mai arunc") și cu ecouri ale activității trecute, interpretate însă ca aparținînd unei vieți definitiv lăsate în urmă, ori altui poet. În acest sens exemplele abundă :

Cine mai știe, și eu, ce gîndeam,
Altădată, în crîng !
Voi scrie un vers cînd voi fi liniștit ;

(Destul)

Doamne ! Necesitatea unui vin...
Și-a gîndului culmi de poezie —

(Veritas)

Așteptai să fiu poetul îndrăznet ca niciodată
Ca s-auzi ecoul rece-al unor calde sărutări ;

(Poveste)

Of, într-o librărie au zburat cîteva frunze uscate,
E toamnă, aș vrea să-ți scriu versuri...

(Da)

Cînd voi fi liniștit, voi scrie un vers
În care veți vedea că sînt părăsit —
Voind să descifrez ceea ce era șters,
Aproape nu mai știu ce am voit ;

(Destul)

Pe cînd ninsoarea rătăcește...
Din nou, iubiri ce-au dispărut
Trezesc poeții singuratici
— Deși... acestea sînt lucruri din trecut !

(Memento)

Ce umbră stă la geamul tău
Ca de iubiri învinse ?!
Un fost poet, și-al nopții hău,
Pe uliți ninse.

(Hibernal înoptat)

ARS COMBINATORIA

AUTENTICITATE ŞI STRUCTURA

Spontană ca un strigăt, poezia bacoviană nu este mai puţin elaborată, compusă conform unei legităţi proprii, de o severitate aproape implacabilă. Comandată de obsesii, inspiraţia bacoviană se supune într-o măsură mai mare decît aceea a multor altor artişti unor „scheme" prestabilite, care acţionează atît asupra formei generale a poeziilor, cît şi asupra ţesăturii intime a frazei poetice, a imaginilor. Dacă la acest determinism intern adăugăm predilecţia pentru acele procedee care, precum laitmotivul, refrenul, repetiţia propriu-zisă, cheamă prin natura lor una şi aceeaşi atitudine, structura poeziei lui Bacovia apare drept un caracter de artă poetică, aşadar de modalitate construită. Înainte însă de a examina intervenţia acestor din urmă factori modelatori, să cercetăm modurile secrete de configuraţie.

Se ştie că doctrina sau estetica simbolistă reclamă izgonirea descrierii, în beneficiul sugestiei. Or, Bacovia acordă o atenţie deosebită tocmai descrierii. Firește, avem de-a face cu un tip de descriere ce păstrează nota specifică, sugestia simbolismului. Prin ce anume? Prin liricizarea peisajului? Evident, acesta este unul dintre procedee. O evocare a toamnei în care vîntul geme, pentru că geme, şi sufletul contemplatorului, iar frunzele cad „ca un sinistru semn", fiindcă reacţia subiectivă imprimă fenomenului natural o implicaţie pe

care acesta nu o comportă, reprezintă o pseudodescriere, o proiecție a eului în afară. Dar felul însuși al compunerii tabloului, ordonarea elementelor descripției, introducerea în atmosferă relevă o anume organizare, o anume structură descriptivă :

E toamnă, e foșnet, e somn...
Copacii, pe stradă oftează ;
E tuse, e plînset, e gol...
Și-i frig și burează.

Amanții, mai bolnavi, mai triști,
Pe drumuri fac gesturi ciudate —
Iar frunze de veșnicul somn
Cad grele, udate.

Eu stau și mă duc, și mă-ntorc,
Și-amanții profund mă-ntristează —
Îmi vine să rîd fără sens,
Și-i frig și burează.

(Nervi de toamnă)

Poezia se desfășoară la întîia vedere pe trei planuri corespunzătoare priveliștii toamnei, amanților și a poetului care, prin amestecul de tristețe și sarcasm, se apropie și se distanțează de obiect. Între părțile alcătuitoare ale poeziei, la prima vedere disparate, în orice caz lipsite de o relație interioară stringentă, se stabilește o solidaritate concurentă la sentimentul unic. Compoziția însăși promovează pe același plan elementele ce o constituie : toamna, gesticulația amanților, ricana amară a eului dezvoltă același interes, ca trei focare de atenție. Orice poezie bacoviană se ordonează după acest sistem, în care aproape fiecare vers, cores-

punzînd unei impresii la fel de marcate, se situează la acelaşi nivel de importanţă. Relaţia dintre componente este întotdeauna de juxtapunere, indiferent de aspectul sintactic imediat. În poezia *Decembre*, între îndemnurile adresate iubitei — de a aduce ceaiul, de „a citi ceva de la poluri" — şi dorinţa de a pieri sub nămeţii de zăpadă, se instituie dintr-o dată o legătură internă, inexplicabilă altfel decît prin acea unitate transcendentă fiecărui act, fiecărui obiect în parte. Această unitate se obţine prin juxtapunerea, prin considerarea tuturor impresiilor sub aceeaşi semnificaţie. De aceea, nu se poate vorbi de o înlănţuire în sensul propriu al cuvîntului, fiecare vers fiind, de fapt, independent de celelalte. Asemenea structură o reprezintă în mod ideal o poezie ca *Monosilab de toamnă :*

În van peste foi, singur, un condei,
Frec.
Lampa plînge... anii tăi, anii mei
Trec.

Să mă las pe pat, ochii să-i închid
Pot.
În curînd, încet va cădea în vid
Tot.

O, va fi cîndva altfel natural,
Bis.
Toamna sună-n geam frunze de metal,
Vis.

Condensarea expresiei avansează pînă la transcrierea udă a ideilor. Eliminînd epitetul, verbul şi chiar părţile e legătură indispensabile înlănţuirii noţiunilor, Baco-

via ajunge, mai ales spre sfîrşitul carierei, la un adevărat sistem de notaţie prescurtat :

Iubire, trecut pasional,
Candori,
Aurore cu aur,
Şi rubin la orizont,
Cu fantazii de muncă,
Zori de ziuă,
Dimineţi de vară
Şi aspru ger,
Iarnă...

(Epodă)

Întorcîndu-ne la structura frazei, este de observa că, şi atunci cînd coordonarea pare laxă, rezumîndu-se l relaţionarea membrelor prin conjuncţia „şi", efectel sînt tot atît de convergente. Conjuncţia în cauză nu numai că nu reprezintă obişnuitul succedaneu al naratorului în impas, dar nici nu semnalează pur şi simplu succesiunea acţiunilor la care se referă. Conjuncţia subliniază echivalenţa întru acelaşi sentiment dominant al acţiunilor, exercitînd, stilistic vorbind, un rol augmentativ:

Şi toamna şi iarna
Coboară-amîndouă ;
Şi plouă, şi ninge, —
Şi ninge, şi plouă.

Şi-s umezi pereţii
Şi-un frig mă cuprinde —
Cu cei din morminte
Un gînd mă deprinde...

Şi toamna, şi iarna
Coboară-amîndouă ;
Şi plouă, şi ninge —
Şi ninge, şi plouă.

(Moină)

În loc să sugereze curgerea indiferentă a timpului, conjuncţia participă numai la supralicitarea emoţiei. Cum se ştie, aceluiaşi scop îi slujeşte procedeul cel mai curent, al repetiţiei. Bacovia reia un cuvînt pe care-l apreciază drept cheia versului, fie în interiorul, fie la finele strofei, fie în ambele ipostaze, prescriindu-i rol de focar unic : „Carbonizate flori, noian de negru.../ Sicrie negre, arse, de metal,/Veşminte funerare de mangal,/Negru profund, noian de negru..." Aceeaşi funcţie o îndeplineşte un vers întreg, cu titlu de refren, dispus, conform tradiţiei corespunzătoare, la începutul şi sfîrşitul fiecărei strofe, sau citat o singură dată, în cadrul fiecărei strofe :

Şi tîrgul stă întunecat
De parcă ninge-n cimitir.
. . . . . .
De ce să cînte-un marş funebru...
Şi ninge ca-ntr-un cimitir...

În dezacord clavirul moare,
Şi ninge ca-ntr-un cimitir.
. . . . . .
Afară tîrgul stă pustiu
Şi ninge ca-ntr-un cimitir...

(Nevroză)

Izbitoare, mai ales pentru un simbolist, este extrema raritate a figurilor de stil în general, şi în special a metaforelor. Acestea sînt literalmente numerabile, iar unele, cu multă bunăvoinţă, pot fi taxate ca atare : „Doi plopi, în fund, apar în siluete/—Apostoli în odăjdii violete" ; „Mizerii de aproape doinesc" ; „De crengi atîrnînd, — Avesalom gemînd/Cu plete încîlcite" ; „Oh, sînt fecioare cu obrazul pal,/Modele albe de forme fine" ; „Greierul zimţează noaptea cu nimic" ; „Luna pare un oftat, un continent cunoscut" ; „Toamna sună-n geam frunze de metal" ; „Departe, plopii se apleacă la pămînt / În larg balans lenevos, de gumă" ; „Că totul cade pe o jale nouă" ; „Şi pe lume plumb de iarnă s-a

lăsat" ; „Iar în zarea grea de plumb" ; „Cetate — azilul ftiziei" ; „Tăcere... E ora laşităţii/Te pierzi în golul singurătăţii". Se observă uşor că ultimele două exemple aparţin mai curînd comparaţiei, figură mai abundentă în rezervorul avar de mijloace al poetului : „Frumoase poveşti ca visuri de roze" ; „Ca în tăcerea gravă-a unui dom, / Viaţa pare-a trece fără nici un sens" ; „Al vieţii vals" ; „Pe cînd ninsoarea rătăceşte... ca pe un ţărm necunoscut" ; „Cum negre gînduri cad pe mine,/Aşa cad corbi pe vîrful lor" (al plopilor — n.n.) ; „Amiezuri de zile se duc." Ca o simptomă fugară" ; „Par casele triste castele" ; „Şi-aş vrea ca să mor/ ; „Amoral, hidos ca un satir ; „E-o toamnă ca o poezie veche", „Te duceai mereu — nainte, înspre-o umbră-ntunecată / Ca o pală rătăcire coborînd din alte zări" ; „De firele electrice, paralizată ca un simbol,/O pasăre cade-n oraş" ; „Şi gîndul se-nfundă — pierdut vîslaş" ; „Vîntul boceşte ca un prelung final" ; „Ca şi zarea gîndul meu se-nnegri ; „Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă,/Ori ca Verlaine, topit de băutură." Şi *Lacustră* este de fapt o comparaţie, asupra căreia sîntem avertizaţi din prima strofă :

De-atîtea nopţi aud plouînd,
Aud materia plîngînd...
Sînt singur, şi mă duce-un gînd
Spre locuinţele lacustre.

Termenul comparat este de obicei de natură abstractă (sentimente generale, idei sintetice) sau reprezentări de tipul personificărilor, ori chiar atribute care, la oricare alt poet, ar deveni, prin repetiţie, epitete ornate („Iar în zarea grea de plumb / Ninge gri" ; „Crai Nou de argint ; „Amurg violet"), ori pur şi simplu însuşiri convenţionalizate prin uz *(„Amurg bolnav").* Precară, privată de mijloacele cele mai proprii de transfigurare a realului, arta bacoviană trăieşte prin amplificarea paroxistică a acestuia sau, procedeu opus, dar cu efect identic, prin condensarea pînă la elipsă a dimensiunilor sale.

Refrenul, laitmotivul, revenirea periodică a unei opoziții, părți de frază sau cuvînt, ori simplă partiulă completează panoplia „săracă" în procedee figutive, consolidînd ceea ce am numi structura ciclică, ai bine-zis de cerc închis a poeziei bacoviene. Aceasta, icare ar fi punctul de plecare, se întoarce la impulsul iţial, şi tot ceea ce se înfăţişează ca progresiune, ca sfăşurare, se învederează drept un simplu şi, sub erspectiva temporală, zadarnic ocol. Devenirea e o uzie, realitatea esenţială constrîngătoare fiind stagna-a. Drept urmare, mişcarea, dinamica, adesea precipită, biciuită, a versului este o iluzie a „nevrozatului". ovadă, formele temporale utilizate.

Perspectiva temporală, introdusă în poezie odată u tutela eului de către Goethe, s-a instalat ca o coordonată fundamentală, începînd cu romantismul, în oezia modernă. În cadrul simbolismului, imperiul ei e extinde într-atît, încît, pe drept cuvînt, lirismul a utut fi confundat cu devenirea, văzută la rîndul ei, în ens bergsonian ca o curgere, o durată indefinită, diolvînd graniţele dintre prezent, trecut, viitor. Această ndinţă îşi sărbătoreşte triumful cu Mallarmé, la care, oune Thibaudet: „prezent, trecut, viitor, tăieturi obişuite în viziunea noastră spaţială a timpului, nu sînt ecît elementele pasive prin care se plămădeşte o duată întreagă, precum cuvintele limbii în mîinile suerane ale spiritului" [1]. Timpul predilect al lui Malrmé este prezentul, dar, cum pentru autorul Hérodiaei realitatea ultimă a existenţei este nonexistenţa, eantul, prezentul este, zice acelaşi Thibaudet, o falsă parenţă. Însuşindu-şi punctul de vedere, Leo Spitzer ubliniază, în capitolul *Poezia şi perspectiva temporulă*: „La Mallarmé, cel care face trecerea între parnaanism şi simbolism, ne putem aştepta în general la ai puţină descriere a mişcării, întrucît el încerca să ıvingă timpul şi vedea întotdeauna în prezent efectul lterior al trecutului sau un viitor înmugurind (mugu-

[1] *„La poésie de Stéphane Mallarmé"* ed. Gallimard, Paris 1926, p. 51.

rii viitorului)" [1] şi mai departe : „Oricum, senzaţia ti pului se găseşte totdeauna şi la Mallarmé : cînd î cearcă s-o depăşească, ea nu se lasă eliminată" [2]. Bacovia, poet pînă la exasperare al eului şi al vertij lui neantului, perspectiva temporală devine tiranic Cum însă, pentru el, pe de o parte, neantul nu a sensul transcendent al lui Mallarmé, intervenind existenţă ca o forţă prezentă, permanent activă, iar de alta, el nu cunoaşte recursul mallarmean la hime absolutului, poetul acordă prezentului o misiune dubl contradictorie, de afirmare şi negare. Orişice conţin de viaţă, orice trăire *(Erlebnis)* se desfăşoară la Bac via exclusiv în prezent, sau ca şi cum s-ar desfăşu în prezent; întîi datorită motivelor arătate, aceea trăire e percepută ca o existenţă efemeră, veşnic am ninţată de dispariţie. Prezentul deci nu numai că r e pentru el un simplu cadru, dar e unica instanţă a vi ţii, singurul moment cu adevărat temporal. Pentr Bacovia, prizonier al timpului, în orişice tentativă evadare din capcana acestuia este implicată o luptă prezentul.

Într-o lucrare despre structura motivului în poez lui Bacovia,[3] se notează că, spre deosebire de prezen imperfectul şi mai-mult-ca-perfectul, celelalte dou timpuri concurente, au rolul de a suscita atmosfera vag, datorită caracterului lor durativ („Plîngea cat rinca-fanfară"), şi de a „deplasa poezia din planul re în planul amintirii obsedante, al instantaneului, car o dată surprins, se continuă în gînd sub forma un viziuni halucinante, deşi elementul care o provoca a dispărut de mult". Observaţia e numai pe jumăta exactă. Imperfectul şi mai-mult-ca-perfectul îndeplines rolul menţionat, dar, ca şi acestea, ba chiar mult m

[1] „Stilstudien" Ed. Max. Hubert München, 1961, p I p. 59/60.

[2] Ibidem.

[3] Sanda Golopenţia în „Studii de poetică şi stilistică", E.P.L., Bu p. 276—277.

tiv decît acestea, prezentul colaborează la obţinea efectului de halucinare :

Pe catafalc, de căldură-n oraş,
Încet, cadavrele se descompun.

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,
Cu lutul de căldură asudat ;
E miros de cadavre, iubito,
Şi azi, chiar sînul tău e mai lăsat.

(Cuptor)

Tocmai fiindcă descompunerea este înfăţişată ca un oces prezent, coincizînd cu momentul observaţiei, nomenul — altminteri în ordinea naturală — trece pe planul real pe planul halucinaţiei. Convertirea anurilor, cu ajutorul prezentului, nu rezultă însă nuai din consemnarea momentelor sau a fazelor ultime, în care trece universul în tendinţa lui involutivă. ıralel cu înfăţişarea lumii, sînt descrise urmările, ntru „observator", ale destrămării lucrurilor. Prezenl este timpul favorit al acestui proces secund. El archează, odată cu caracterul concret al evenimenlor exterioare şi disparate, intensitatea cu care sînt simţite :

Şi ce enervare pe gînd !
Ce zi primitivă de tină !
O bólnavă fată vecină
Răcneşte la ploaie rîzînd ...
Ah, plînsul tălăngii cînd plouă !
. . . . . .
Ce basme tălăngile spun !
Ce lume-aşa goală de vise !
... Şi cum să nu plîngi în abise,
Da, cum să nu mori şi nebun ?

Oh, plînsul tălăngii cînd plouă !

(Plouă)

Același timp, mediind relația neașteptată între a
tudini divergente, pune în evidență unitatea de se
(respectiv nonsensul) evenimentelor :

Ce chiot, ce vaet în toamnă...
Și codrul, sălbatec vuiește —
Răsună-n coclauri un bucium,
Și doina mai jalnic pornește.

Ascultă, tu, bine, iubito,
Nu plînge și nu-ți fie teamă,
Ascultă cum greu, din adîncuri,
Pămîntul la dînsul ne cheamă.

(Melancolie)

Prezentul actualizează experiențele trecute, apar
nînd fie poetului („Și azi mă-nfior, / Liceu-cimitir /
tinereții mele"), fie altora, generațiilor defuncte, tr
cutului arhaic al omenirii :

Un gol istoric se întinde,
Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
Și simt cum de atîta ploaie,
Piloții grei se prăbușesc.

(Lacustră)

Prezentul indicînd acțiuni care, deși conturate
principiu, apar vag, rivalizează cu imperfectul :

Trec corbii — ah, „Corbii"
Poetului Tradem —
Și curg pe-nnoptat
Pe un tîrg înghețat

Se duc pe pustii.

(Amurg)

În fine, prezentul, care introduce acțiuni noi, subl
niază de fapt periodicitatea implacabilă a vieții, rev

nirea, sensibilă și în mecanica gesturilor, a acțiunilor străvechi, ori repetarea lor fatală în viitor :

Singur, singur, singur,
Într-un han, departe —
Doarme și hangiul,
Străzile-s deșarte,
Singur, singur, singur...

Plouă, plouă, plouă...
Vreme de beție —
Și s-asculți pustiul,
Ce melancolie !
Plouă, plouă , plouă...

(Rar)

În concluzie, prezentul constituind timpul procesului de declin al universului și al degringolării eului, nu oglindește însă un moment databil, un anumit fragment al curgerii clipelor, un instantaneu oarecare, ce poate fi dezmințit sau depășit. Trăit ca un timp absolut, ca unicul timp posibil, el indică evenimente, acțiuni și stări care pot surveni oricînd, cu aceeași tărie, cu aceeași fatalitate inexorabilă. Sugerînd repetiția esențială a lumii, prezentul l-am putea denumi „iterativ".

CONTINUITATE ȘI DISCONTINUITATE

Discontinuitatea face parte din particularitățile liricii moderne. Referindu-se la Trakl, esteticianul Oskar

Walzel, în *Das Wort Kunstwerk*[1], observă: „Întreaga poezie aduce, vers cu vers impresii sensibile, care, raţional, nu sînt legate una de alta. Nici o concluzie nu se poate trage din ele, ele nu pot fi subsumate nici unei considerări unificatoare. Asemenea versuri ar putea fi numite poezii de enumerare". Însuşindu-şi remarca, Leo Spitzer propunea şi o explicaţie acestei deprinderi: „S-ar putea spune că o anumită rigiditate interioară înstrăinează impresiile sensibile unele de altele, ele se prezintă neînlănţuit, precum adesea obiectele, în tablouri mai recente, ţepene, cu punţile de legătură retezate: Vis şi întunecare au cufundat fiecare din aceste trăsături în nefiinţă. Totul a mai fost odată şi totuşi nimic nu a mai fost niciodată aidoma"[2].

Confirmînd impresia de „vis şi întunecare", poezia bacoviană, bazată pe această dispoziţie a versurilor, nu se reduce însă la efectul enunţat. Procedeul are o finalitate multiplă. Iată-l acţionînd panoramic, în sensul că proiectează ca pe un ecran diverse secvenţe, imagini deosebite pînă la disparitate:

Un bec agonizează, există, nu există —
Un alcoolic trece piaţa tristă.
Oraşul doarme ud în umezeala grea.
Prin zidurile astea, poate, doarme ea —
Case de fier în case de zid,
Şi porţile grele se închid.

(Nocturnă)

sau:

Într-o grădină publică, tăcută,
Pe un nebun l-am auzit răcnind,
Iar frunzele cu droaia se desprind...

Prin tîrgu-nvăluit de sărăcie,
Am întîlnit un popă, un soldat...
De-acum pe cărţi voi adormi uitat,
Pierdut într-o provincie pustie.

(Plumb de toamnă)

[1] Vezi în „Stilstudien", Leo Spitzer p. 42-49.

[2] Ibidem.

Panoramicul explorează prin același sistem, timpul cufundîndu-se brusc în trecut :

Și sfîrîie o ploaie ușoară
Pe rîpi, pe pădurea uscată —
Taverna de odinioară...
Și zarea întunecată...
(Gol)

ori prospectînd viitorul :

Dar notează-n cartea vremii
Filozoful proletar :
Greve, sînge, nebunie.
Foame,
Plînset mondial ...

Pe cînd lasă-amurgul flăcări
Pe-un final ce se anunță,
Pe-un decor miliardar.
(Amurg)

Procedeul se regăsește în evocarea stărilor interioare difuze :

Muzica sonoriza orice atom...
Dor de tine și de altă lume...
Dor...
Plana :
Durere fără nume
Pe om...
(Largo)

Grație luminilor intermitente pe care le aruncă sistemul utilizat, scindarea eului poate fi dintr-o dată percepută :

Am ajuns, acum, pe un cîmp cu ape ...
În luncă medita un poet cunoscut —
Părea că, de oameni, nu mai încape ;
De-această-ntîmplare, atît de rău mi-a părut.
(Scîntei galbene)

Distanțarea insului de ambianță și de propria sa personalitate permițînd sugerarea prin cîteva notații numai, a dedublării, ca în versurile citate, crează și ironiei sau autoironiei una din condițiile prealabile exercițiului, fără ca frontiera dintre gravitate și sarcasm să fie precis demarcată :

Compozitor de vorbe ...
Lumea se schimbă,
Egalitate, idei tumultuoase,
Organizarea viitorului întrevăzut,
Sînt grade, sînt posturi de răspundere...
(Perpetuum mobile)

Mod de structurare a motivului, repetiția privește un vers întreg, un hemistih, o strofă, sau numai un singur cuvînt. Dacă e vorba de reproducerea unui întreg vers, și aci se pot distinge două variante : reluarea versului vizat, sub forma tradițională a refrenului, adică regăsind versul final al primei strofe la încheierea celorlalte („Oh, plînsul tălăngii cînd plouă"), din poezia *Plouă* — sau ne întîmpină încadrarea strofelor în ramele unuia și aceluiași vers. Un vers ca „Barbar, cînta femeia-aceea" deschide și închide fiecare dintre cele trei strofe ale poeziei *Seară tristă*. Repetiția nu se supune însă numai acestor norme, în fond generale, pe care le întîlnim de atîtea ori la alți poeți și în istoria poeziei. Ea acționează după impulsuri strict personale, la prima vedere în mod arbitrar. În „Plumb",

cuvîntul titular revine de şase ori, la începutul sau la finele versului sau în interiorul său, fără nici o justificare imediată, de ordin armonic. Tot astfel, în numeroase poezii reapar cuvinte desemnînd în special culori ori sunete. Aci s-ar putea spune că sensul însuşi al termenilor impune frecvenţa. Iată însă că, pe lîngă asemenea exemple, în care versul sau cuvîntul reluat definesc direct ori metaforic starea dominantă :

Sînt solitarul pustiilor pieţe
Cu tristele becuri cu pală lumină ;

sau :

Iar în zarea grea de plumb, ninge gri,

survin repetiţii de versuri, lipsite în sine de orice încărcătură emoţională, anodine. În *Decembre*, imperativul „Mai spune" se referă la conţinuturi neutre :

Mai spune s-aducă jăratec...
Mai spune s-aducă şi ceaiul ...
Mai spune s-aducă şi lampa.

Un caz asemănător îl reprezintă şi versul-refren din poezia *Pantofii :* „Pantofi de aur expuşi în vitrină". În fine, în poezia *Ecou tîrziu*, revin termeni dintre cei mai terni sub raportul afectiv : „Erau ziare, evenimente". Astfel de situaţii atît de diverse, sînt mai rare, dar ele indică amploarea sferei de aplicaţie a procedeului. Repetiţia, lege fundamentală de constituire a poeziei bacoviene, nu răspunde deci numai unor exigenţe de ordinul eufoniei, ori de simplă redundanţă, ca în ciclul de romanţe („Tu n-ai venit", din *Ecou de romanţă)* sau din atît de puţinele pasteluri bucolice („Vino-vin !" din *Noapte de vară).* Procedeul e destinat să întevedereze perpetuarea fără nici un adaos a ciclurilor ce constituie implacabila condiţie umană. Săracă, poate chiar simplistă, modalitatea nu dispune de valori expresive prin ea însăşi. Se investeşte însă în context cu

o putere de semnificație epuizantă. Contextul poate să îi pună în valoare potențialul, prin contrast sau prin unitate.

BACOVIA ȘI MUZICA

Văzînd în muzică arta cea mai adecvată naturii ineffabile a frumosului, simboliștii au concurat-o, spre a spune astfel, pe propriul ei teritoriu. Înțelegînd modelul în intimitatea lui, ei au evitat odată cu anecdoticul și elocvența — cantabilitatea versului, obținută din jocul rimelor, ritmului, al eufoniilor imitative (corespondentul în poezie al muzicii exterioare, pur auditive). În căutarea muzicalității interioare, au recurs la tehnica sugestiei și laitmotivului. Utilizînd din plin acești factori de incantație, Bacovia a fost, mai mult decît un Baudelaire, apologetul lui Wagner, idolul simbolismului, sau decît un Verlaine, promontorul principiului „de la musique avant toute chose", și un obsedat al artei sunetului. Fascinația muzicii comportă la el mai multe implicații. Poetul a cîntat la vioară, firește, ca diletant, tot așa cum a practicat și desenul. Vioara nu numai că nu a abandonat-o niciodată, întorcîndu-se la ea ori de cîte ori inspirația poetică îl părăsea ; ea a fost pentru el mijlocul de percepție al universului. Acesta, înainte de a se înfățișa coloristic, e plin de armonii, de sonorități („Muzica sonoriza orice atom"). Iar în ierarhia sa, compozitorul, făuritorul de sonuri, se afla mai presus decît poetul, decît mînuitorul limbajului. Va fi contribuit la această convingere complexul său de inferioritate critică, un complex sensibil în modestia atît de cunoscută împinsă pînă la umilință, în refuzul de a-și

socoti condiţia de poet un privilegiu, şi în sentimentul sterilităţii de care se plîngea în repetate rînduri („Şi jalea de a nu mai putea face un vers...") ? Independent de circumstanţele personale, Bacovia a practicat un cult de principiu pentru muzică, şi marea lui ambiţie estetică conştientă era transportarea în versuri a valorilor specific muzicale. Bacovia se şi defineşte „un compozitor de vorbe", iar memoriile soţiei îi confirmă năzuinţa, adăugînd că poetul îşi concepea versurile aproape ca pe nişte texte pentru propriile sale melodii. Cît de profundă îi era pasiunea muzicală o certifică prezenţa, în repertoriul lui poetic, a instrumentelor celor mai diverse, alcătuind o adevărată orchestră, instalată pe podiumul lumii. În sensul propriu al cuvîntului, ca ansamblu simfonic, orchestra acţionează mai rar. Numai într-o singură poezie o întîlnim în formaţie restrînsă, am zice, devreme ce intonează un vals într-un salon de bal :

Orchestra începu cu-o indignare graţioasă.
Salonul alb visa cu roze albe —
Un vals de voaluri albe.

(Alb)

Frecvent apare şi ruda ei săracă, fanfara, prezentă în parcurile şi grădinile de duminică sau sîmbătă seara : „În oraş suspină un vals de fanfară". De aci sau trimite, ca dindărătul unei săli de concert, ecouri stinse :

Iar prin saloane aurii
s-aud orchestre şi fanfare ;

sau, avansînd în scenă, inundă cu ariile ei oraşul :

Ce tristă operă cînta
Fanfara militară.
. . . . . .
Şi tot oraşul întrista
Fanfara militară.

(Fanfară)

În mod obișnuit, Bacovia, poate și din aprehensiune față de orice intensități, preferă să asculte instrumentele separate sau în grupuri omogene. Există în opera lui instrumente de predilecție. Făcîndu-le inventarul, se constată că ele sînt alese dintre cele specializate în evocarea stărilor depresive. *Buciumul*, ascultat la liziera orașului, în cîmp, sfredelește lent sufletul :

Răsună-n coclauri un bucium
Și doina mai jalnic pornește.
(Melancolie)

Talanga, al cărui vaiet înăbușit, receptat din fundul odăii, acompaniază o ploaie de toamnă, isterizează :

Da, plouă cum n-am mai văzut...
Și grele tălăngi adormite,
Cum sună sub șuri învechite !
Cum sună în sufletul mut !
Oh, plînsul tălăngii cînd plouă !
(Plouă)

Țambalul, instrument de tarafuri, auzit la mahala, în cîrciumi sau taverne, produce cu sonoritatea lui discordantă, cu țipetele lui, senzația de perdiție, de aițîări josnice, ori scandează disperarea ultimelor ceasuri de beție :

Sunau țambale, tîrzia noapte...
De cabaret comun —
Femei, răcneau beția falsă
Prin miros de tutun.
(Ecou tîrziu)

Goarna este unul din instrumentele cele mai banale și mai sărace muzical. Afectată cazărmii, unde anunță „stingerea", vocea ei interpretează din oficiu melancolia vieții automatizate, irosite între ziduri cu fiecare zi.

Ascultată toamna, goarna, cu timbrul ei subliniat metalic, insinuează o nostalgie zadarnică :

E toamnă... Metalic s-aud
Gorniștii în fund de cazarmă...

(Toamna)

Alteori, perceput simultan cu un „bangăt puternic de armă", prezentul se deschide asupra unei umanități arhaice, bîntuită de acea neliniște primordială, acea panică fără obiect, deci cu atît mai insidioasă, pe care o trezește *buciumul :*

Și vine, ca-n vremi de demult,
Din margini un bucium de-alarmă :

(Ibidem)

În sfera instrumentelor cel mai puternic desconsiderate se află, îndeobște, *caterinca*. Asociată unui *spleen* torturant, dar undeva și rușinat, datorită nedemnității instrumentului, ea primește la Bacovia solia suplimentară de a însoți un spectacol mortuar, de bîlci sinistru, guignolesc. Leșurile expuse în sicrie sînt înveșmîntate parodic în costume de gală. Păstrînd aparența vieții, intuindu-l pe privitor cu ochii lor larg deschiși de trupul de ceară ca și muzeul Grévin, mumiile scot un oftat mecanic :

Și-acea caterincă-fanfară
Îmi dete un tremur satanic ;
În racle de sticlă — princese
Oftau, în dantele, mecanic.

(Panoramă)

Flașneta, cu sunet atît de amplificat, încît devine o formație marțială, e simbolul agoniei grotești a unei

omeniri căreia nu i se cuvine nici un sfîrșit solemn ș
nici compasiune :

Plîngea caterinca-fanfară
Lugubru în noapte, tîrziu...
Și-atunci am fugit plin de groază
Din sumbrul muzeu fioros,
Orașul dormea în tăcere,
Flașneta plîngea cavernos.
(Ibidem)

Utilizînd instrumente de circulație rurală sau cita-
dină, Bacovia le adaptează exigențelor proprii. Talanga
buciumul, caterinca — vehicule ale unei lamentați
obștești, sunînd în cosmos ori izbindu-se de pereții
orașului — par acum purtătorii litaniei primului solitar
în univers.

Dintre instrumente, *pianul* sau *pianola* este cel ma
solicitat :

Un corb va trece peste casă și iarna mă va înghețа
Orașul prin ninsoare noaptea din pianole va cînta
(Acum)

Romantic prin excelență, și denumit cu termenu
clavir, ieșit din uz chiar și la epoca poetului, el est
hărăzit emotivității feminine. Fără excepții, mîinile car
se plimbă pe clape sînt ale fecioarelor sau iubitei

Afară ninge prăpădind,
Iubita cîntă la clavir.
(Nevroză)

sau :

Iubito, și iar am venit...
Deschide clavirul și cîntă.
(Trudit)

Melodiile sau piesele pianistice sînt sumbre, pline de o jale prăpăstioasă, prelungind depresiunea generală, prefigurînd năruirea spre care femeia se îndreaptă cu halucinaţii erotice :

Iubita cîntă-un marş funebru ;

(Nevroză)

Deschide clavirul şi cîntă-mi
Un cîntec de mort ;

(Trudit)

Executarea melodiilor la pian comportă o întreagă regie. Fecioarele necunoscute ori iubita se aşază la clavir, aflat de obicei într-un salon burghez, în straie îndoliate ori în dezordine vestimentară, uneori chiar despuiate, cu părul despletit, cu ochii înecaţi în lacrimi sau pustii, lipsiţi de puterea de a mai plînge, cu faţa de var. Melodiile provoacă ravagii de disperare : „claviristа", neputîndu-se smulge delirului sonor, repetă la infinit măsura şau, copleşită, se prăbuşeşte spasmodic, înainte de a o duce la capăt :

Ea plînge, şi-a căzut pe clape,
Şi geme greu ca în delir...

(Nevroză)

Un larg şi gol salon vedeam prin draperii,
Iar la clavir o brună despletită
Cînta purtînd o mantie cernită,
Şi trist cînta, gemînd, între făclii.

(Marş funebru)

Clavirele plîng în oraş
Pe-o vreme de toamnă pustie...
Şi poate că plîng la clavire
Fecioare cu păr despletit...

(Mister)

Vioara şi *violina* s-au specializat în langoare, sus pin, melancolie murmurată. În timp ce pianul acuz uneori un patetism grandilocvent — motiv pentru car intră în portretul semisatiric al „duduii ce veşni citeşte,/ştie clavirul, pictează" — vioara cu tonalităţ prin excelenţă lirice încurajează gingăşia şi suavitatea sentimentul pasiv şi înduioşarea de sine :

Şi pe publice terase
Plîng viori sentimental.

(Acord final)

Complice al stărilor labile şi al delectărilor moho rîte, sunetul viorii obnubilează luciditatea, în gener viaţa activă, şi inculcă o poză afectivă, o anume com placere în tristeţe :

Lîngă strune de vioară
Cîntul trist
L-am ascultat
Ca să uit de-odinioară
Sau de tîrgul meu uitat.

Dar vioarele-n şoptire
Prezentară afectat
Străzi cu umbre de iubire...
Şi nici tîrgul s-a schimbat.

(Studiu)

Lîngă vioară și violină, deși fără ponderea lor, figurează *ghitara, lira și harfa*:

Profil de burg gigant
Și atmosferă rară,
Amar de liliac
Și bonduri de ghitară.

(Arminden)

Lira joacă mai mult rolul atribuit de tradiție, acela de instrument emblematic al poeziei însăși. „Cîntul trist din lîră", despre care se vorbește în poezia *Versuri*, simbolizează mesajul netălmăcit de iubită, al vieții contrariate în năzuințele sale. De aceea lira cîntă în întunericul care sugerează neînțelegerea anturajului:

Un cîntec trist din lîră
Aș vrea să-ți mai arunc,
Din viața mea în noapte
De ne-nțeles adînc.

Părere este, oare...
Orice se năruiră?
Adulătoare șoapte
Și chinul meu adînc —

Vreodată dac-au fost —
Și vise viitoare, —
Privește, ți le-arunc ...
E cîntul trist din lîră.

Un sens etic îl are recursul la *harfă*. Instrument la fel de vechi ca lira, însoțitor nu numai de psalmi ci și de festinuri orgiace, harfa subliniază venalitatea

sufletului modern, care își negociază și plăcerile. D
unde, geamătul său prelung de voluptate și mustrare

Cînd orice se vinde,
Cînd orice e marfă —
Trezește un sunet bătrîn
Din antica harfă.
Din cupe, vin de uitare,
Fie-a virtuții eșarfă —
Trezește un sunet bătrîn
Din antica harfă.

(Legendă)

Dintre toate instrumentele de suflat, *flautul* pare fi singurul capabil să îndulcească asprimea realului, s îngîne sugestii de fericire posibilă. Timbrul lui se aso ciază cu primăvara, făcînd să încolțească speranțe plă pînde, odată cu mugurele „alb și roz și pur",

O gînd amar...
Singurătăți,
Pribege seri de primăvară,
Parfumuri ce se duc pe vînt
Și flaute din stînci de mare ...
— A fost ca niciodată...
Și valuri ce foșnesc la țărm,
Îngrijitoare așteptări.
Singurătăți,
Și flaute
Din stînci de mare.

(La țărm)

Că menirea flautului este cel puțin calmarea inte-
oară, o confirmă, indirect, constatarea dezolată din
Gaudeamus :

Zadarnic flaute cîntă
În aste zile păgîne —
La vînt s-au dus aspirații,
Nimic nu rămîne.

Analog flautului, *fluierul* vehiculează iluzia unei
ımi transfigurate pînă la contururi de idilă coșbuciană :

Dintr-un fluier de răchită,
Primăvara, o copilă poposită la fîntînă,
Te îngînă
Pe cîmpia clară.
(Note de primăvară)

Spre deosebire de flaut, *fluierul* mediază și valori
fective, opuse, sentimentele negative, exasperînd, ca
i clavirul, singurătatea :

Odaia mea mă înspăimîntă....
Aici n-ar sta nici o iubită,
Prin noapte, toamna despletită
Din mii de fluiere cîntă.
(Singur)

Cu *piculina* revenim la tonalitatea discretă și tan-
ru elegiacă, numai că plînsul cu care sunetul ei e
eamăn nu urmează, ci premerge crizelor de deznă-
ejde. Sunînd într-un peisaj cutreierat de un vînt de
heață, piculina își identifică emisia cu prima nin-

soare. E semnificativ că, pentru desemnarea nuanțe se folosește termenul „plînsori", cu o sonoritate ma expresivă, eufonic apropiat de ninsori, și cu un n știu ce iz popular :

O, amurguri violete...
Vine
Iarna cu plînsori de piculine.
(Oh, amurg)

Considerînd că întreaga orchestră nu face decît s repercuteze în univers condiția tragică a existenței, s ne întrebăm ce repertoriu se atacă ? Piese scurte, frag mente de sonate și compoziții, arii sau melodii, de sin stătătoare sau de acompaniament pentru balet, dans voce, prin urmare genurile accesibile, bazate pe solu ții armonice simple și dominate de regimul aceleiaș triste ți. O singură dată se pomenește de o simfonie, cu titlu de metaforă, pentru un destin dramatic :

Și mînă fotoliul spre sobă,
La horn să asculți vijelia,
Sau zilele mele — totuna —
Aș vrea să le-nvăț simfonia.
(Decembre)

Un program de muzică bacoviană ar cuprinde ro manțe :

'S-a dus albastrul cer senin
Și primăvara s-a sfîrșit —
Te-am așteptat în lung suspin,
Tu n-ai venit ;
(Ecou de romanță)

serenade :

Poetizează luna
Fereastra ta iubită —
Prin tainicele umbre
Te-aștept ca și-n trecut —
Cu plînsul meu pe coarde,
La ora tăinuită —
Și care, poate-odată,
Prin lume ți-a plăcut :
(Serenadă)

valsuri :

Valsa o blondă-n alb și cu pantofi de-argint ;
(Dormitînd)

muzică de balet :

Lunecau baletistele albe...
Degajări de puternice forme —
Albe, în fața lumii enorme,
Lunecau baletistele albe ;
(Balet)

melodii funerare, dintre care marșul funebru chopinian e cel mai frecvent :

Îl repeta cu nebunie...
Lugubrul marș al lui Chopin
Și-n geam suna funebra melodie.
(Marș funebru)

Cîntecul instrumental și vocal este însă genul său predilect. Nedefinit ca organizare muzicală, este și cel

mai încăpător pentru stările de spirit încercate. El poate fi de despărţire :

Vreodată dac-au fost —
Şi vise viitoare —
Priveşte, ţi le-arunc...
— E cîntul trist din liră ;
(Versuri)

de jale :

Barbar, cînta femeia ceea,
Tîrziu în cafeneaua goală ;
(Seară tristă)

de înstrăinare, nelipsită de un accent ameninţător, revendicativ, la adresa societăţii, aride şi ostile ca un pustiu circular :

Va fi tîrziu în ziua ceea...
Şi bîntuie în calea mea
Tăceri de vremi, sinistra foame !
Grăbeşte, nu mai aştepta !
(Dies irae)

Citatele muzicale, referinţele la structuri sonore ample, la ritmuri *(Largo)* şi chiar la nuanţe *(Piano)*, fără nici o relaţie cu întregul cărora le aparţin, indică momentele de impas liric :

Cîntec deasupra cetăţii
Îmbătrînesc ?
Eternităţii, i-am zis
La muzica asta frumoasă
Sînt lipsuri
În sîngele meu...
(Idei)

de paroxism al crizei interne, coincidențe cu destrămarea totală a ființei, ca și cum concertul s-ar încheia prin ecouri dispersate, muribunde, ale melosului și orchestranții ar cădea vlăguiți pe instrumente :

Acorduri, arpegii, armonii ...
Orice-au voit din mine-au făcut ;
— Să stau cu anii mei pustii,
— Să plîng în orele tîrzii —
În tristele ore, necunoscut.
Acorduri, arpegii, armonii ...
(Versuri)

Alfabetul muzical e utilizat în același scop. Gama indică stările tulburi, confuziile nevrotice între rîs și plîns :

Pustiu adînc.. Și-ncepe-a-nopta
Și-aud gemînd amorul meu defunct,
Ascult atent privind un singur punct
Și gem, și plîng, și rîd în hi, în ha.
(Amurg de toamnă)

Creator al unei noi chei muzicale (în hî, în ha), Bacovia face din gamă un mod de expresie al unei deprimări mai generale. În *Amurg*, întreaga dezolare socială se modulează în acest atît de monoton tipar sonor :

Pe seară, la geamuri, un nour violet și de aramă
Pe drum, la-aceeași oră, se tîrîie un lanț de fier.
Și coincidențe-aranjate pe o tristă gamă —
Azi iar mi-i frică... Și cred, și sper.

Muzica și instrumentele sale slujesc și ca moduri de figurație stilistică, furnizînd termene de comparație sau personificări : „Cînd ore libere / sună / din vechi acordeon/De-a zilelor bravade" cîntul întunecat al toam-

nei este cînd „un marş funebru/ prin noapte ce suspină", cînd „vals îndoliat monoton", pe al cărui tact iubita este poftită la dans :

Acum suspină valsul, şi mai rar,
O, lasă-mă acum să te cuprind...
— Hai, să valsăm, iubito, hohotind,
După al toamnei bocet mortuar.
(Vals de toamnă)

Dînd replică fanfarei din parc, orchestrei propriuzise, vîntul, copacii veştezi sau cu frunzele încă suspendate alcătuiesc un ansamblu simfonic al toamnei :

Auzi, cum muzica răsună clar
În parcul falnic, antic şi solemn —
Din instrumente jalnice, de lemn,
La geamuri, toamna cîntă funerar.

Altă dată, toamna cumulează fanfarele :

Din fanfare funerare
Toamna sună, agonie...
(Oh, amurgul)

Arborii, vîntul şi ploaia joacă alternativ rolul viorii : „Toamna-n grădină şi-acordă vioara" *(Note de toamnă)* ; al fluierelor : „Prin noapte toamna despletită /în mii de fluiere cîntă" *(Singur)* ; al piculinei : „Vine iarna cu plînsori de piculină" *(Oh, amurguri)*. Adoptînd vocea omului, aceleaşi elemente tălmăcesc jalea naturii, în stil de recitativ : „Cînd vîntul va boci, din noi, la cei de jos, la cei de sus" (*Nervi de toamnă*), sau strident, frîngîndu-se sub povara patosului. Atunci anotimpul strigă : „Toamna a ţipat cu un trist accent" *(Vînt)*, se dezlănţuie în rafale : „Vîntul hohoteşte-n bulevarde glaciale" (*Plumb de iarnă*). În fine, trăsătură specifică, compozitorul foloseşte, precum muzica

concretă, emiţătoarele naturale sau mecanice de zgomote : „Vîntul sună lemnăria" *(Vînt)*. Receptivitatea bacoviană la întreaga gamă de sunete, eufonice ori dizarmonice (cacofonice), obţinute prin fluctuaţiile vocii şi jocurile întîmplătoare ale uneltelor, iese din comun. Poetul înregistrează foşnetul frunzelor putrede : „E toamnă, e foşnet, e somn" *(Nervi de toamnă)* ; scîrţîitul ramurilor seci : „Scîrţîie toamna din crengi ostenite/Pe garduri bătrîne, pe streşini de lemn" *(În grădină)* şi al coroanelor mortuare : „Stau singur în cavou... Şi era vînt/ Şi scîrţîiau coroanele de plumb *(Plumb)* ; trosnetul lemnului aruncat în foc : „Mai spune s-aducă jăratec/ Şi focul s-aud cum trosneşte" *(Decembre)* ; ţîrîitul ploii : „Ţîrîie ploaia.../Nu-i nimeni pe drum" *(Pastel)* ; geamătul sentimentelor : „Şi-aud gemînd amorul meu defunct" *(Amurg de toamnă)* ; plînsul păsărilor : „Plîns de cobe pe la geamuri se opri" *(Gri)*, al copilului, al iubitei şi iubitului, al neliniştii fără izvor, cel al materiei universale însăşi : „Aud materia plîngînd" *(Lacustră)* ; şoapta : „Amurg de toamnă pustiu, de humă,/ Pe cîmp sinistre şoapte trec pe vînt" *(Amurg de toamnă)* ; murmurul colectiv : „Şi ploua, e moină, noroi — /În murmure stranii, semite/ M-adaug şi eu în convoi" *(Spre toamnă)* ; suspinul şi oftatul adînc : „I-auzi corbii, mi-am zis singur/Şi-am oftat" *(Gri)* ; vaietul deslușit sau confuz, amestecat cu chiotul şi vuietul firii : „Ce chiot, ce vaiet în toamnă.../ Şi codrul, sălbatic vuieşte" *(Melancolie)* ; răgetul animal : „Departe, pe cîmp, cad corbii, domol ;/ şi răgete lungi / pornesc din ocol" *(Pastel)*; bolboroseala sau vorbirea împleticită, interminabilă : „Prin întuneric bîjbîiesc prin casă/ şi cad, recad, şi nu mai tac din gură" *(Amurg de toamnă)* ; tuşitul : „Şi-auzi tuşind o tuse-n sec, amară/ Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare" *(Sonet)* şi chiar strănutul.

În ordinea zgomotelor onomatopeice, sînt notate : pocnetul auzit de departe : „Şi pocnet lung, şi chiot s-aude-n deal la vii" *(Alean)*, ori de aproape, în cameră : „În odaie, trist sună lemnul mut : / Poc" *(Vînt)* ; sunetul particular produs prin frecarea creionului pe

hîrtie : „În van, peste foi, singur, un condei/frec" (*Ibidem*), ciocnitul, ca de oase, al crengilor uscate : „Crainou verde pal, și eu singur/prin crengile cu sunet de schelet" *(Amurg)* ; sunetul armei de foc, deșteptînd ecouri vagi, de clopot, de unde și forma lui fonică specifică : „Răsună din margini de tîrg/Un bangăt puternic de armă" *(Toamnă)* ; și : „Ecouri scurte, și tîrgul brumat./Monoton./Împușcături de vînătoare" *(Idei)* ; ecoul dogit al tălăngilor : „Tălăngile trist/tot sună dogit" *(Pastel)* ; trepidația surdă a orașului nocturn : „La gară zvîcnește-o mașină" *(Noaptea)*, chiar și în somn : „Orașul, cu-ncetul pare-un salon/Acuma, în somn fete mari" *(Ibidem)*.

Din muzica bacoviană face parte jocul vocalelor și al consoanelor. Se înșeală însă cei care, lăsîndu-se în voia lui, îi reduc semnificația la rangul de factor al cantabilității, al unei muzicalități de valoare strict declamatorie. Scenică într-adevăr, dar numai pînă la un punct, sonoritatea bacoviană se supune unei percepții cu caracter muzical, armonic sau dizarmonic, a existenței. Valorile ei trebuie apreciate în funcție de acest criteriu, așadar de context, de ideea poetică și nu în sine. În „Plumb", alternează vocalele *u* și *i* (cu varianta închisă, î), însoțite de un grup consonantic, alcătuit la rîndul său dintr-o nazală *(m,n)* și o consoană surdă ori tare *(b,t)*. Fonetismul apare atît în cadrul rimei, cît și în cuprinsul fiecărui vers :

Dormeau adînc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou.. Și era vînt...
Și scîrțiiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig —
Stam singur lîngă mort... Și era frig...
Și-i atîrnau aripele de plumb.

(Plumb)

Contrastul dintre vocalele deschise *u* sau *o* (*flori* și *amorul*), e (din *aripe*), și vocala închisă *i* urmată de grupul *nc* (*adînc*), *cr* (*sicrie*), *mb* (*plumb*), *ng* (*singur*) *nt* (*vînt*, *întors*), *rn* (*atîrnau*), indică tînguirea deznădăjduită a sufletului apăsat, tras în jos de propria povară. Concentric aici, jocul vocalelor se desfășoară pe un alt registru în *Pastel*, de exemplu, unde suflul neantului nu și-a desăvîrșit opera, ci se insinuează ca o agonie lentă ce-și întîrzie efectele. Frecvența lui *u* din primele două strofe se înscrie în vaietul surd al toamnei, în atmosfera pîcloasă, saturată de fum :

Buciumă toamna
Agonic — din fund —
Trec păsărele
Și tainic s-ascund.

Țîrîie ploaia...
Nu-i nimeni pe drum.
Pe-afară de stai.
Te-năbușI de fum.

(Pastel)

În strofa a treia, revenirea în versul al doilea și-al patrulea, a vocalei *o* concurează la efectul de sonoritate pierdută, cu ocoluri șterse, dar pătrunzătoare, pe care îl produce căderea corbilor, ca și mugetul vitelor :

Departe, pe cîmp,
Cad corbii, domol ;
Și răgete lungi
pornesc din ocol.

(Ibidem)

În fine, în strofa a patra, *i* punctează, odată cu senzaţia de izolare absolută a eului în decorul autumnal, sentimentul unei existenţe de prisos :

Tălăngile, trist,
Tot sună dogit...
Şi tare-i tîrziu,
Şi n-am mai murit.
(Ibidem)

*

Nu există, în universul bacovian, nici o componentă care să nu degaje unde sonore. „Tăcerea însăşi vibrează cu zvon" *(Noapte)*, şi fiinţa aflată în centrul acestui univers sonorizat pînă la atomi e un aparat de recepţie hipersensitiv. Organul de afectivitate şi de înţelegere este, mai mult decît văzul, auzul. Dacă la Eminescu, ochiul lăuntric se deschide spre tîlcul lucrurilor, la Bacovia urechea interioară se dilată enorm, surprinzînd vocile imperceptibile ale materiei : „Ascultă, cum greu, din adîncuri / Pămîntul la dînsul ne cheamă" *(Melancolie)* ; sau : „Chemări de dispariţie mă sorb" *(Amurg de iarnă)*.

Invocarea muzicii comportă un dublu sens. Muzica este înţeleasă ca o transfigurare a realităţii, conform vederilor tradiţionale. Ţesătura de armonii alcătuia încă pentru greci vălul aruncat peste faţa crispată a destinului. Jocul orchestrei bacoviene mîngîie o sensibilitate care nu dispune de nici un alt remediu împotriva durerii. Opresiunea concertată la care este supus poetul poate fi suportată la rigoare, atîta vreme cît în temniţă acţionează mijlocul de luptă al lui Orfeu împotriva fiarelor. În infernul bacovian, efluviul muzical organizează un univers secund, figurînd conturul unei lumi ideale, modelată de un spirit nestrăin de reprezentarea plastică a viitorului şi de o structură „feminină", dornică de gingăşii şi tandreţe, de o fericire înţeleasă ca un acord spontan între sufletele transparente şi o perpetuă reverie. Tabloul viitorului,

al societății sperate, nu cuprinde, cum am văzut, alte indicații decît sugestii muzicale. Dacă, într-o primă accepție, muzica este un paleativ, îndeplinind o funcție compensatoare, într-alta, și cea mai subliniată, ea exercită valori opuse. În loc să sublinieze, exasperează suferința. De astă dată, temele muzicale, modulațiile sonore, instrumentele, constituie organul propriu răului din lume, armonia nefiind decît o formă perfidă, de o cruzime rafinată, a infernului existenței. Glasul muzicii devine sinonim cu vocea morții. Vaietele poetului, toată gama spaimei de existență, tentativa de fugă din fața asaltului „miilor de fluiere", manifestă o teroare de făptură plăpîndă și sălbatică, înaintea delicilor crude ale muzicii. Prin intuiția dualității muzicii, prin exaltarea și destrămarea celei mai tulburătoare și mincinoase magii evocatoare, aceea a muzicii, Bacovia acuză raporturile tragice dintre om și condiția sa. Agravînd rănile, vraja muzicală, de care totuși insul nu se poate dispersa, pune în evidență necesitatea și zădărnicia celei mai îndrăgite forme de artă : arta sunetului.

CROMATICA BACOVIANĂ

Oricine, de la prima lectură, își dă seama că poezia bacoviană concurează cu muzica și pictura, scoțîndu-și astfel din ele o serie de valori specifice. Există cumva vreo predilecție pentru una sau cealaltă dintre artele rivale? Cu alte cuvinte, este poetul în primul rînd un auditiv și apoi un vizual, sau invers? Statistica ar dovedi că elementul muzical, sonor în genere, precumpănește asupra celui cromatic, și că, deci, Bacovia aparține în primul rînd tipului de artist

auditiv. Constatarea o confirmă valenţele muzicale pe care le deţine şi referinţa cromatică. Parte integrantă dintr-un vers cu funcţie de refren, termenul produce efecte de incantaţie :

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar.
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.
(Decor)

Dacă notaţia cromatică nu intră în compunerea unui vers-refren ca acela citat mai înainte, ea nu colaborează mai puţin la întreţinerea ecoului muzical prin revenirea sa periodică :

Lunecau baletistele albe...
Degajări de puternice forme —
Albe, în faţa lumii enorme,
Lunecau baletistele albe.
(Balet)

În fine, iată şi un caz-limită, în care indicaţia colo ristică, fără concursul imaginilor propriu-zis muzicale declanşează o undă imperceptibil auditivă prin simpla ei revenire :

Ca lacrimi mari de sînge
Curg frunze de pe ramuri
Şi-nsîngerat, amurgul
Pătrunde-ncet prin geamuri.

Pe dealurile-albăstre,
De sînge urcă luna,
De sînge pare lacul,
Mai roş ca-ntotdeauna.
(Amurg)

Cum se explică participarea culorii la impresia muzicală de ansamblu? Se știe că poezia lui Bacovia se organizează totdeauna în jurul unui motiv, al unui laitmotiv, după modelul muzical îndrăgit de simboliști. Or, principalul procedeu de obținere a laitmotivului este repetiția unei înlănțuiri de cuvinte sau a unui singur cuvînt, care provine de obicei, la Bacovia, din sfera cromatică: negrul, albul, violetul, galbenul, roșu, plumbul, în măsura în care sînt nuclee coagulante ale poeziei, ele devin și laitmotive muzicale. Firește, culoarea nu posedă prin ea însăși nici o virtute specială sonoră, muzicală; teoretic, orice alt cuvînt putînd să-i ia locul; de aceea, muzicalitatea este rezultatul acțiunii comune a unei serii de factori de natură muzicală, precum ritmul, alternanțele de crescendouri și descrescendouri, și în genere contextul decide de actualizarea potențialului muzical al culorilor.

Semnificația prezenței culorilor e departe însă de a se epuiza în destinația muzicală pe care o capătă, conform ierarhiei simboliste. Se știe că Bacovia, pasionat de desen și pictură aproape în egală măsură ca de muzică, ținea să dea prin poezie o replică directă nu numai artei sunetului, ci și a culorilor. Cel ce se definește undeva „compozitor de vorbe" apare și ca pictor al cuvîntului. În cadrul unui interviu dat la apariția „Scînteilor galbene", fostul profesor de desen, portretist chiar pe propriile sale caiete lirice, întrebat ce vede în plumb, răspundea: „...culoarea galbenă. Compușii lui dau un precipitat galben. Temperamentului meu îi convine această culoare. După violet și alb, am evoluat spre galben (...). Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben. În manualul fizicei nu mai găsesc altă culoare... În eprubeta mea, orice reacțiune chimică dă un precipitat galben (...) Altădată, în plumb, pe lîngă impresia colorată, simțeam una statică, de greutate. Plumbul apasă cel mai greu pe om (...) Forța lui m-a apăsat pînă la distrugere"[1]. (Citită ad litteram sau apre-

[1] Vezi interviul dat lui I. Valerian în „Viața literară" dec. 1929.

ciată ca un principiu estetic, aplicat în mod absolut consecvent, declarația poate apărea naivă, de altfel nu mai naivă decît, să zicem, instrumentalismul atît de savant susținut de un René Ghil sau, un timp, de către Macedonski. G. Călinescu o legitima numai pe jumătate, e drept; admițînd că, luate ca niște tonalități, culorile sînt în stare să evoce sentimente, criticul considera însă poezii ca *Amurg violet* bazate pe un artificiu naiv. Că poetul, dacă nu în intențiile sale conștiente, cel puțin în instinctul său profund, și-a conceput doctrina cu suplețe, o dovedește practica sa, poezia, în care culoarea capătă și alte sensuri grație cărora ea se emancipează din statutul de auxiliar al muzicii.

Pentru Bacovia, cromatica își păstrează într-un anumit sens calitatea picturală. În care anume? Termenul „subiect de culoare" nu trebuie să ne inducă în eroare întrucît el nu numai că nu corespunde, sub nici o formă, accepțiunii de temă sau anecdotă plastică, precum în realismul pictural, dar nici nu constituie echivalentul unui tablou după natură, al unui peisaj. Chiar atunci cînd, sau mai ales atunci cînd poezia sa se vrea plastică, începînd de la titlu. În *Pastel, Decor, Amurg, Toamnă, Iarnă, Tablou de noapte* etc., culoarea nu constituie un mijloc de reprezentare, de descriere a lumii, de evocare a unor aspecte concrete, particularizatoare. (În acest caz, Bacovia ar fi într-adevăr un pastelist, la o altă treaptă, un Pillat, cel atît de încrezător în realitatea și plenitudinea formelor și culorilor.) Esențial sugestivă, culoarea, în loc să reliefeze obiectul, dimpotrivă, estompează conturul, îl dizolvă într-un fluid unic, în stare să impună o anumită stare de spirit. Este aceasta o viziune simbolistă, de tipul corespondențelor baudelairiene, în virtutea cărora parfumurile, culorile și sunetele își răspund? Sîntem înclinați să credem că nu, poziția baudelairiană implicînd o convingere străină de Bacovia și anume aceea că senzațiile unificate deschid accesul la un univers transcendent. Mai curînd atribuția rezervată culorii în poezia bacoviană răspunde definiției date de unul dintre militanții minori ai simbolismului (Charles Moris):

„Sugestia vorbește, mai degrabă decît despre numele unei culori, despre efectul general sau particular pe care acesta îl produce ; sugestia nici nu va descrie o floare, nici nu o va enunța fără scop ; odată cu apariția florii, ea va adăuga sentimentul ce ea îl produce"[1]. Într-adevăr, vehicul al unui efect general, culoarea se detașează de obiectul pe care, în principiu îl califică, figurînd fie niște însușiri complet independente de suportul material, și în acest caz tinde să devină o ipostază universală („Verde crud, verde crud", „e albul aprins, de sînge-nchegat" ; „fîlfîie pe lume violetul"), fie simbolizînd stări aflate la limita dintre organic și anorganic, sau între psihic și fizic, ori aspirații ideale : „vis de-albastru și de-azur". În această postură, culorile pot fi cu greu considerate pur picturale, adică păstrîndu-și valoarea intrinsecă putîndu-se cel mult compara, prin analogie, cu impresionismul unui Degas, așa cum a făcut-o G. Călinescu, referindu-se la atmosfera vaporoasă din :

Salonul alb visa cu roze albe
Un vals de voaluri albe...
(Alb)

sau cu fauvismul, gîndindu-ne la o imagine ca :

Și lasă amurgul pe ele culori :
De sineală, de aur, de sînge.
(Amurg antic)

Deci, am avut în vedere titluri de pictură, care nu corespund, ba chiar neagă reproducerea lumii reale. În poezia lui Bacovia, asemenea tonalități cromatice alcătuiesc veritabile viziuni, grație cărora ia naștere o

[1] Apud Guy Michaud : „Message poétique du Symbolisme", Paris, ed. Nizet, 1961, p. 776.

altă lume, situată parcă între vis şi veghe, într-o transă cu ochii deschişi :

Amurg de toamnă violet...
Doi plopi, în fund, apar în siluete
— Apostoli în odăjdii violete —
Oraşul tot e violet.

(Amurg violet)

Convertirea în ireal a realului este un proces caracteristic poeziei moderne. În cadrul acestuia, culoarea îşi pierde funcţia ei calificată. Arta modernă, spune Hugo Friedrich, vorbind tocmai despre această particularitate, „este o artă care dezobiectivizează lucrurile, reducîndu-le la linii, culori, mişcări, la nişte accidente care ajung să fie independente de cauza lor şi care aruncă ele, „lumina mitică" asupra lor înseşi, în aşa fel încît le anulează realitatea, prefăcînd-o în mister". Baudelaire cerea „cîmpii roşii, copaci albaştri", iar Rimbaud, satisfăcîndu-i parcă dorinţa, vedea într-adevăr „dumbrăvi albastre", „iepe albastre", „pianişti verzi", „lune negre". Bacovia ajunge la aceeaşi finalitate, nu printr-o imaginaţie efervescentă, adică prin răsturnarea violentă a raporturilor existente, în speţă, prin combinaţii inedite de culori şi chiar asociaţii absurde din punctul de vedere al logicii realului, ci prin intensitatea culorii, prin cantitatea de pastă înmagazinată sau pur şi simplu prin extinderea ei la întregul domeniu de relaţii. De unde „realismul" peisajului bacovian, în care, spre a-l cita pe acelaşi Hugo Friedrich, culoarea „nu are nimic de-a face cu faptul întîmplat şi nici cu lucrurile. Ea nu emană din lucruri, ci spre lucruri (...) Ea este o forţă magică, ale cărei reflexe traversează poezia, ca un văl sonor"[1]. Aşadar, tehnica picturală bacoviană participă la ceea ce cercetătorul german numeşte *Einblendungstehnik* (tehnica

[1] Hugo Friedrich : „Die Struktur der modernen Lyrik", Ed. Rowohlt, Hamburg, 1956, p. 142.

halucinării). Tehnica modificării cadrului este reducţia acestuia la una sau cel mult două culori fundamentale, cum se spune în pictură (galben-albastru, verde-roş, violet-gri, alb-negru), şi apoi reluarea lor identică, fără nici o nuanţă :

Se duc pe pustii...
Pe cînd, de argint,
În amurg de argint,
S-aprinde Crai Nou.
Pe zări argintii.

(Amurg)

Pluteşte-un lanţ de lebede albe,
Iar visul din parc în lac se răsfrînge —
Amurgul pe lebede pune culori :
De sineală, de aur, de sînge.

Uitate, statuile albe privesc,
Albe visînd cu-un aer ce plînge —
Şi lasă amurgul pe ele culori :
De sineală, de aur, de sînge.

(Amurg antic)

Şi frunze albe, frunze negre ;
Copacii albi, copacii negri ;
Şi pene albe, pene negre,
Decor de doliu, funerar...

(Decor)

Privite ca atare, indicaţiile cromatice nu conduc către o imagine deformată, nerealistă a lumii. Notaţia porneşte de la o senzaţie controlabilă, dacă nu chiar corespunzătoare obiectului care o provoacă, sau traduce, aşadar, cu titlu simbolic, simple stări de spirit şi

în acest caz își pierde orice element coloristic, orice valoare concretă :

Cum negre gînduri cad pe mine,
Cînd mă gîndesc că am să mor.
(Pastel)

Efectul de halucinare mai sus-amintit provine din cumularea, dar, la un moment dat, și din desprinderea culorilor de suportul lor material, ele avînd tendința de hipostaziere :

Iarna, de la o vreme, mă duce regretul
Prin crînguri, pe margini de linii ferate —
Trec singur spre seară pe ape-nghețate,
Cînd fîlfîie, pe lume, violentul...
(Plumb de iarnă)

sau chemînd ele asociații relativ independente de punctul de plecare :

Acum stă parcul devastat, fatal,
Mîncat de cancer și ftizie,
Pătat de roșu carne-vie —
Acum, se-nșiră scene de spital...

Acum cad foi de sînge-n parcul gol,
Pe albe statui feminine ;
Pe alb model de forme fine,
Acum se-nșiră scene de viol.
(În parc)

De aceea, tabloul este nu o dată rezumabil la o singură culoare. (Bacovia a simțit direcția pe care o imprimă culorile, intitulîndu-și o poezie *Alb*). Devenite prin repetiție laitmotive, culorile nu au ca rol principal evocarea de viziuni, de noi miraje optice, cît concentrarea atenției asupra unor anumite conduite

interioare, unor anumite obsesii. Nu peisajul — atîta cît rămîne din el — determină starea subiectului, ci acesta îl cotaminează, impunînd el obiectului propria sa condiţie. Cel care „halucinează" este poetul, sub presiunea unor cromatisme care copleşesc ecranul interior al conştiinţei :

Amurgul galben m-a îngălbenit, şi m-apasă
Ca geamuri galbene, cu lacrimi ce nu mai curg.
(Scîntei galbene)

Culorile, detaşate de sursa lor, delimitează o lume apăsătoare, închisă, fără perspective. Plumbul intră pînă şi în titlurile atîtor poezii *(Plumb, Plumb de iarnă, Plumb de toamnă)*. Plumburiul codrilor goi, în timpul iernii, invadaţi de ceaţă, îţi evocă, precum spunea un critic[1], *Pădurea de fagi* a lui Andreescu, iar gama de cenuşiuri şi galbenuri (plumbul ars dă culoarea galbenă) a tîrgurilor bacoviene se apropie de *Mahalaua Dracului*, semnată de Ştefan Luchian :

Prin mahalăli mai neagră noaptea pare...
Şiroaie-n case, tristă şi murdară.
Şi-auzi tuşind o tuse-n sec, amară
Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare.
(Sonet)

Ce funcţiuni îndeplineşte culoarea în universul bacovian ? Demarcînd o stare de spirit, un peisaj interior, sau, cu titlu strict metaforic, un spaţiu ideal, cromatica contribuie la constituirea atmosferei, a acelei „Stimmung", particulare nu numai prin asociaţiile pe care le dezvoltă, dar pur şi simplu prin calitatea prin care o capătă, cînd serveşte drept refren sau mijloc introductiv. E suficient să rostim „copacii albi, copacii negri". pentru ca atmosfera să se declanşeze dintr-o dată (pen-

[1] Radu Negru, *Substanţă şi culoare*, „Ateneu", an III sept, 9/26, 1966.

tru exegeza stilistică, un refren sau o invocație ca aceea citată constituie un „efect de redundanță"?). Rostul culorii, ca și acela jucat de instrumentele muzicale, este de sugestie. Lucru adevărat. Atmosfera pe care culoarea o generează, departe însă de a fi emanația unei dispoziții interioare vagi, evanescente, așa cum o cunoaștem la simboliști, înconjoară, dimpotrivă, o obsesie acută, o stare de spirit precisă. Așadar, în ultimă instanță, prezența culorii răspunde unei exigențe adînci, organice. Cum am arătat vorbind despre instrumentele muzicale, tot astfel cromatica satisface o funcțiune existențială, în cadrul căreia dezvoltă efecte ambivalente, contrastante. Pe de o parte, exasperează sentimentul de neliniște, spaima de a fi, de a sta sub asediul forțelor negative :

Carbonizate, flori, noian de negru...
Sicrie negre, arse, de metal,
Veșminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru.
(Negru)

Nu numai negrul, limita cromatică, suscită pornirea depresivă. Culorile cele mai intense, mai strălucitoare, cu scăpărări prețioase, ca aurul, sau oricum trezind reprezentări opuse, întăresc sentimentul neantului. Ba, în această din urmă ipostază, impresia este mai violentă, ca în viziunile expresioniste ale lui Trakl, în care diversitatea luminoasă a paletei, în loc să certifice viața, insinuează destrămarea ei. Spectrul disoluției, pare a spune Bacovia, nicicînd nu e mai activ, decît atunci cînd se drapează în voaluri colorate. Un amurg solemn, august, menit să simbolizeze triumful formelor, maschează în ochii lui Bacovia cancerul lucrurilor. O prințesă îmbrăcată într-o gază argintie, cu pantofii aurii și încinsă de un nimb fastuos zace de fapt într-o raclă. Albul decorului hivernal, în principiu pur, este maculat de sînge închegat. Albul statuilor peste care se lasă un apus de soare măreț relevă o

tare crepusculară. Violetul falnic indică un doliu cosnic. Înşelătoare, culorile întreţin o suspiciune foarte caracteristică pentru Bacovia, care, în mai multe rînduri, le consideră măşti ale imposturii, atunci cînd însoesc simbolic pseudovalorile societăţii existente („Trec burgheze colorate"; „Femeie, mască de culori"), sau, cînd îşi extind imperiul asupra existenţei în genere, poetul le denunţă ca simulacre ale neantului. Printre postumele sale se întîlnesc ecouri ale acestei veritabile polemici cu formele policrome :

Amurguri...
Vopseli,
Triste culori,
Dureri pe negîndite
Amurguri...
Spoieli
Boieli
De-atîtea ori,
Induceţi gîndul,
(Amurguri)

sau :

Roz
Galben
Alb
Verde
Cenuşiu
Peisagii din zări...
. . . . . .
Utopii
Miraje
După urbane ziduri
Făuriri mintale.
(Feude)

Pe de altă parte, culoarea este întîmpinată cu o anume euforie, tocmai pentru că aruncă un văl peste destinul ostil și astfel sublimează durerea de a trăi în mijlocul unei umanități haotice. Magia cromatică, atîta cît este, alimentează ceea ce enunță Bacovia, în clipele de luciditate, adică mirajul unei lumi feerice, împăcate cu sine. Transfiguratoare sau exaltante, revelatoare sau deprimante, culorile cunosc astfel postura favorabilă visului de viitor, visul unei umanități regenerate :

Vis de-albastru și de-azur,
Te mai văd, te mai aud.
. . . . . , , . .
Oh, punctează cu-al tău foc
Soare, soare.

(Note de primăvară)

Ca și în cazul muzicii, culorile, spre deosebire de simboliști, nu îl transportă pe Bacovia nici în imperiul transcendentului, nici în acela al misterului gnoseologic, precum pe Mallarmé, ci îl coboară pînă la rădăcinile vieții, acolo unde se înfruntă ființa cu neființa.

MONODRAMĂ MIMICĂ

Ceea ce s-a observat poate cel mai puțin este atragerea eului în sfera artei, transformarea lui într-un instrument metaforic, cu implicații însă mai bogate. În ultimă instanță, arta bacoviană este o pantomimă a eului, sau, dacă vreți, o coregrafie în care anume figuri corespund celor puține, dar decisive avataruri ale conștiinței.

Agitația continuă a eului este numai aparent dezordonată. De fapt, își are schema ei internă, semnificativă, ca un limbaj, ca un cod al cuprinsului sufletesc. În primul rînd, împrejurarea că spațiul în care ea se desfășoară este invariabil îi impune un cadru dat, neîntransgresabil. Perimetrul prevede anume puncte fixe, locuri la care se revine periodic : odaia proprie, casa iubitei, catedrala, taverna, parcul, cimitirul, marginea orașului de unde se întrezărește nedeslușit și interzis orizontul. Unind printr-o linie imaginară aceste halte, obținem un traseu neregulat, frînt, sinusoidal, dar tot atît de fix, de imprescriptibil ca și scena propriu-zisă. Periplul se consumă fără zgomot și pe furiș ca strecurarea unei umbre. Pașii tîrșiți, lunecoși sau precipitați au o cadență specifică sau, cum spune poetul, „o nostimă măsură". În mersul său, compus din înaintări și retrageri ritmate, pietonul fantomatic, arareori surprins de lumina palidă a becurilor răzlețe, sau oglindindu-se el însuși într-o vitrină, aruncă la răstimpuri priviri clandestine, mînat de teama de a nu fi surprins. Cursa aceasta, pe care ne-o putem lesne închipui angajată pe un podium și într-un joc de penumbre, evocă prin ea însăși un prizonier care, fugind din celulă, știe că nu a scăpat și din închisoare, și de aceea trece de pe un coridor pe altul, pipăind zidurile în căutarea porții, care, o dată deschisă, nu lasă să se vadă decît alt perete, altă opreliște. Ieșirile încercate răspund tocmai reperelor (libertății iluzorii) de care vorbeam. Confesiune continuă, rostită înaintea propriei conștiințe sau în fața instanțelor amintite, poezia bacoviană mînuiește un limbaj prin excelență mimic. Mimic, în sensul propriu, ca și în acela mai extins, ce-și asociază expresia sonoră. Desperarea sau, atît cît este, speranța, se epuizează în paloarea feței, schima trăsăturilor, întinderea brațelor (goale sau încărcate de crengi uscate), înfundarea în fotoliu, căderea la picioare, intenția de a îmbrățișa și părăsirea în fugă, indicarea prin același braț, sau printr-o cută a feței ori secătuire a ochilor, dirijarea privirilor spre perspectiva funestă a morții, într-o lamentație stinsă sau violentă (suspinul, vaietul,

bocetul). Totul este atitudine, gest. Nu e semnificativ că poetul unui etern monolog exclamă, cu sentimentul descoperirii unui act fundamental: „Omul începuse să vorbească singur?" Cuvîntul înlănțuit în frază, suita de idei, discursul interior era pentru Bacovia un supliciu. Funcția lui o preia, de aceea, mimica. La Bacovia, care simte cu tot corpul, imobilitatea este elocventă, semnificînd fie căderea într-o insensibilitate totală, în letargia spiritului, fie condiția optimă pentru receptarea senzațiilor interne. Poetul stă singur lîngă mort, ascultă atent, cu privirea îndreptată spre un singur punct, nedeterminat însă, înainte de a bate la ușa înghețată a iubitei, zăbovește în prag îndelung, în odaie se oprește iarăși înaintea femeii, pentru a se uita la lacrimile de pe față, de asemeni multă vreme, eventual pînă la *„a-l adormi gîndul"*. Ori își plimbă mecanic mîna în părul iubitei ceasuri întregi, cînd nu se năruie pe covor la picioarele ei. Încremenit la masa de scris, la han, sau la cafenea, îl surprinde somnul. În piața orașului ori la periferiile lui întinate, pe cîmp sau în crîng, în parc, umbra lui se pierde într-o contemplare vecină cu starea de inerție. Amorțirea aceasta îl poate cuprinde „prin sanatorii și spitale/Privind al vieții vals" sau în plină agitație a mulțimii de pe stradă: *Trece și ea / Aș vrea / Dar nu pot s-o salut.* Conduita aceasta, alternînd mișcarea precipitată, biciuită nu se știe de cine, cu accese de paralizie, e caracteristică și celorlalte „personaje" bacoviene. Și ele, cu același contur fantomatic, cu aceeași gesticulație fără sens, se perindă fără întrerupere pe scena orașului, ori se pierd în fundalul său cînd nu se frîng și se prăbușesc fără zgomot, ca și cum nălucile ar prinde dintr-o dată o greutate irezistibilă. Între contemplator și populația „surdomută" a orașului, orice relație, inclusiv contactul fizic, este interzis. Fecioarele spre care poetul își ridică timid ochii stau îndărătul ferestrelor zăbrelite; fata din ceardac este și ea inaccesibilă, devreme ce nu poate fi zărită decît din depărtare. Femeia întîlnită pe stradă este și ea în principiu

le neapropiat, întrucît, în clipa în care cel ce o urmă-
eşte îşi înteţeşte paşii, spre a o privi în ochi, se di-
olvă „ca o părere". Însăşi iubita „se porneşte" şi „se
ierde" la orizont, sau chiar dispare de lîngă iubit.
Contactele dintre aceste siluete, atît cît se realizează,
înt fugare şi totdeauna de ordinul unui schimb de pri-
iri ori de gesturi.

Expresie a unei frustrări fundamentale, a imposibili-
ăţii de comunicare nu numai în sensul social al cu-
întului, dar chiar în acela biologic, incapacitatea de
omunicare a propriului gînd — limbajul mimic are ca
unct limită o tăcere absolută, beckettiană. Tendinţă
trăveche la Bacovia, căci o regăsim în „Plumb". Co-
xistînd acolo cu impulsul opus, ea îşi rupe echilibrul
reptat, pentru ca, în ultimele versuri, să domine în
nod total planurile. Dorinţa de tăcere, forma crizei
uturor simţurilor, a ultimelor forţe vitale, contami-
nează actul însuşi de a scrie :

Acolo, unde nu-i nimeni,
Şi nu mai trebuie
Nici un cuvînt.
(Sic transit)

Chemînd tăcerea, poetul nu mai are puterea decît să
şoptească cuvinte izolate şi să le capteze ecoul :

— Plîng...
— Plîng...
— Taci...
— Taci...
— Hai...
— Hai...
— În infinit.
(Dialog de iarnă)

În această fază de scepticism generalizat nihilist pentru care a iubi şi a urî, a simţi şi a fi nepăsător a memora şi a uita, a scrie sau nu, este totuna, vor birea însăşi devine un act echivalent cu tăcerea ş anume cu tăcerea neantului :

Acolo, unde nu-i nimeni,
Nici umbre,
Unde se duc mulţime de ani,
Şi zgomotele zilei,
Şi tăcerea nopţii...
(Sic transit)

Concomitent cu accentuarea imperiului tăcerii asupra poeziei lui Bacovia, formele poetice fixe şi în genere cadrele ei structurale se desfac pînă la discontinuitatea sintactică [1]. S-a şi spus că arta la Bacovia cunoaşte o involuţie crescîndă încă de la „Scîntei galbene" sau cel puţin de la volumul „Comedii în fond" Constatare admisibilă în măsura în care nici una din culegerile ulterioare „Plumbului", privită în ansamblu, nu atinge nivelul acesteia. Observaţia însă mult exagerată, în sensul în care, în numele ei, se ignoră versurile de vibraţie autentică, risipite în volumele ulterioare, valoarea unora din rezultatele experienţei de vers liber, chiar de notaţie poetică în proză, din volumul „Stanţe burgheze". Interesant însă pentru problema discutată în capitolul acesta este că, şi pe terenul limbajului dislocat, conştiinţa organizatoare, impulsul structurant continuă să-şi afirme exigenţele. Notaţiile cu subiect divergent se succed fără preocupare vizibilă pentru menajarea afinităţii lor subterane : „Şi, după altă zi. / Post festum —/ Îndemnări de cruci / Pe străzi / Şi în tramvaie,/ Spre necesarul randament din monotona muncă". Sau alte exemple, mai concludente : Cînd ore libere/ Sună din vechi acordeon,/De-a zilelor bra-

[1] Vezi *Valori sugestive ale limbajului* de Gh. Bulgăr, „Ateneu" 9/1971.

vade.../Relativ, pardon : Un tren,/ Un vapor./Un monstru/Va fi ucis/ De un erou./Răsună/Un megafon... Mistere pe ecran." Prin urmare, însemnări cu alură stenografică, nici măcar de propoziţii, ci de cuvinte zolate, transcrise pe măsură ce apar la suprafaţa conştiinţei, asemeni, s-ar zice, dicteului automat. Procedeul asigură de la sine autenticitatea scontată ? În fapt, numai versurile care continuă să respecte exigenţa unei organizări lăuntrice minimale — în speţă, unitatea unei stări de spirit, a unei ambianţe sau atitudini — primesc atestatul artei. Pentru ca o filă de caiet începînd cu rîndurile : „Plăceri De viitor./Dar suflet mai viteaz./ Peste cancanuri. / Sau şicane... / O, la ţară, / Cu amintiri burgheze./Într-un conac", să se anine liric, e nevoie să survină, punînd capăt enumeraţiei, o notaţie deschizînd brusc, ca un gest neglijent, o perspectivă poetică : „O simfonie / De pe stradă/ M-a deviat muzical". Sau, ca în încheierea *Stanţei la vin*, acel „Să părăsim/Necunoscutul Leviathan." În absenţa poemului de formă structurată, cu o realitate artistică independentă de autor, răsturnarea planurilor pare singura procedură susceptibilă de a crea iluzia unei poezii necristalizate, virtuale, aptă să producă satisfacţia vecină, de nu chiar componentă a plăcerii estetice, de a descoperi sentimente cu atît mai neprevăzute, cu cît anunţul inaugural e fie derutant, fie neutral, eventual pur descriptiv. Oricum, nu pretextele punctului de plecare, ci actul final, sensul surprizei pregătite, contează. În *Estetic urban*, decorul modern evocat cu sugestii de atmosferă morală, de apetituri tulburi, amestecînd rafinamentul cerebral şi artistic cu fierbinţeala instinctelor, părăseşte pe nesimţite scena, împins în fundal şi parcă în trecut, spre a face loc confesiunii unei senzaţii fermecător-ambigue : „Oraşul seara.../Şantiere în repaos./ Şi firme scrise/ Din blocuri înstelate./ Oraşul seara.../ Pe o piaţă/ Cu sclipiri de fier/ Claxon, armonie, a sunat./ Foburgul/Cu bachice dorinţi,/Şi cugetări/ De opere văzute./ Oraşul seara.../Din statica uitării —/Destul frumos, / Destul departe". Saţietatea ce se divulgă nu ascunde, în realitate, tocmai contrariul, puterea dorinţe-

lor inaccesibile, a nostalgiilor comprimate? Poemul *De ultimă* oră trasează un fel de tablou al epocii noastre ca martoră a unui război teribil și degradant, însă ș cu mari făgăduieli de progres, în stilul cel mai repor tericesc, cu lexicul cel mai uzual și fără discriminare între aspectele pozitive și negative cumulate. Ultimu vers basculează însă balanța, pînă atunci în echilibru a inventarului. Indiferența statistică arborată dispare în beneficiul unei priveliști exaltante, ca și cum, în mij locul unui oraș năruit, s-ar ivi brusc un peisaj feeric

Război
Mișcarea popoarelor.
Comerțul a-ncetat.
Mălai,
Pîine.
După alfabet.
Progrese în știință.
Semnale,
Descoperiri,
Cămin,
Colibă.
Adăpost...
Nopți roșii
Cutremur.
Renașterea lumii.

* * *

Considerată în ansamblul procedeelor sale, poezia bacoviană aparține mimodramei. Îndrumată de o singură temă, și anume de una existențială, ea satisface cea dintîi condiție a acestui tip de teatru al stărilor unice și elementare. În al doilea rînd, poezia bacoviană, fiind monolog neîntrerupt, răspunde altei exi gențe, proprii genului teatral care nu admite decît un singur protagonist. Angajată direct între ins și exis tență, drama bacoviană se desfășoară într-un cadru

unic, respectiv universul în surpare. Decorul teatrului de care vorbim este, la rîndul său, identic cu sine, preluînd de altfel, din acest punct de vedere, particularităţile tragediei. În al treilea rînd, şi cu aceasta intrăm în intimitatea comparaţiei, limbajul poetic bacovian prezintă numeroase incidenţe cu acela al mimodramei. Avînd deci de exprimat atitudini inexprimabile prin vocabularul specific poeziei sentimentelor complexe, dispoziţii ce se consumă la nivelul subconştientului, al senzaţiilor interne, Bacovia recurge, se poate spune, la mijloacele artelor plastice, muzicale, şi în speţă ale gestului, fiindcă acestea sînt capabile să înlocuiască cuvîntul, acolo unde el este neputincios. Pe terenul unde discursul poetic, metaforic sau abstract în sensul eminescian, este impropriu să acţioneze, intervine indicaţia cromatică, muzicală şi corporală, aşa cum am văzut, mişcarea continuă, precipitată sau egală, starea pe loc, încovoierea sau căderea trupului, întinderea braţului în semn de implorăţie sau disperare.

REALISM ŞI VIZIUNE

Poezia de viziune produce universuri absolut fictive, aflate la antipodul experienţei comune, de o varietate şi animaţie cel puţin concurentă. Transgresînd cotidianul, ea se serveşte eventual de elementele acestuia, spre a înnoda relaţii inedite, irepetabile, funciar-originale, posibile numai în acest plan. Monotoniei esenţiale şi necesităţii realului, poezia de viziune îi opune un domeniu al libertăţii totale sau, în orice caz, al unei alte legităţi. De aceea nucleul ei este imaginea, şi anume nu imaginea plasticizantă — spre a

adopta terminologia lui Blaga — care nu face decît să ne trimită la un aspect al existenței sensibile, ci imaginea cu rol gnoseologic, adică aceea care ne deschide accesul la existențe „inventate", la imperii transcendente, la misterul vieții sălășluind totdeauna dincolo de aparențe (imagini de tip mitic sau simboluri, mai semnificative pentru condiția omului decît tabloul realist.) În accepția descrisă, poezia bacoviană nu este vizionară. Recurgînd exclusiv la formele experienței comune, ea derivă și se întoarce la aceasta. Prin obîrșie și finalitate (autorul ei era convins că nu face decît să reproducă realul), apare drept iremediabil realistă. Imaginile, cîte sînt, sînt foarte puține, private de forța expresivă, de inventivitate și, în ultimă analiză, sînt simple moduri de poetizare a realului. Există poezii întregi și metaforice, ba chiar despuiate de orice mijloc de figurație. De ce totuși acordăm poeziei lui, deși cu iritare, împotriva propriilor noastre convingeri, titlul de poezie halucinantă, iar pe autorul ei îl identificăm cu poetul în sine, cu alte cuvinte de ce lirismul bacovian ne apare atît de singular, situat la marginea realului ? Este la mijloc vreo neînțelegere ?

Caracterul vizionar al lirismului bacovian provine, paradoxal, din realismul lui, din potențarea acestuia. Hiperrealismul este rezultatul unei acțiuni multiple. Universul ca atare, lumea în care circulă eroul, reductibilă, dacă o privim în componentele sale, la cadrul cel mai banal, se ridică peste model, printr-o fidelitate suspectă, atît de obstinată, încît devine trădătoare. O lume în care unica alternativă climatică posibilă e între toamnă și iarnă („plouă și ninge / și ninge și plouă"), în care spațiul îngust al ulițelor sau al orașului provincial devine prin invarianță decorul unei cetăți sufocante, iar timpul se reduce la un prezent etern, se îndepărtează pînă la contrast de imaginea cotidiană inspiratoare. Un univers în care spațiul și timpul nu-și modifică înfățișarea, iar conștiința din centrul său se înfățișează într-o unică ipostază, repetabilă teoretic la infinit, apare ireal. (Monotonia se transformă dintr-o carență estetică într-un atribut necesar al fabulosului.)

Altfel spus, realismul bacovian îşi pierde tocmai virtutea realistă, datorită caracterului său obsesiv. (Confesiunile monotone ale obsedaţilor sînt semnificative pentru subiect, dar nu pentru obiectul la care se referă, întrucît îl deformează.) Că lucrurile stau astfel, că realismul poeziei lui Bacovia este, în acest sens, înşelător, o dovedesc autocomentariile. De cîte ori poetul nu-şi exprimă el însuşi îndoiala cu privire la obiectivitatea mărturiei, a imaginii sale despre lume, definindu-se drept un caz singular, un bolnav, un delirant („bizar, singuratec, nebun")! Gama mişcărilor sale, întreaga lui comportare înlăuntrul lumii prezentate cu atîta „realism", acuză nonsensul ei funciar. Poetul, ale cărui reacţii selecţionează, din tabloul lumii, al societăţii şi omului, triumfurile inerţiei, ale declinului, ale mistuirii în timp şi în spaţiu, nu îşi omagiază iubita, aducîndu-i buchete de crengi uscate, nu o avertizează asupra stigmatelor morţii de pe propriul lui chip, nu îi reclamă melodii funerare, şi totul cu acordul cel mai deplin al conştiinţei, ca şi cum atitudinea ar fi singura corespunzătoare universului absurd? Opunînd realului o aspiraţie deznădăjduită spre schimbare radicală, lirismul bacovian ascunde una din promisiunile cele mai tragice de scepticism în autenticitatea acestuia, nu fiindcă ar crede într-alta, într-o realitate transcendentă, ci tocmai fiindcă singura realitate dată este factice, precară, pulverulentă, un teatru al neantului. Realul se profilează de aceea ca modalitatea irealului.

UN JURNAL AL EȘECURILOR: PROZA

Bacovia a scris și proză. Puțin disparat, la mari intervale. Prima culegere, „Bucăți de noapte", compusă din texte independente, cuprinde 48 pagini, în ediția liliputană în care au apărut pentru întîia oară. Retipărit ca anexă la ediția „Opere" (1944), volumul a sporit cu o filă. Următoarea și ultima selecție. Dintr-un text comun, care reproduce cu unele dezvoltări fragmentele publicate întîi în „Ateneu" și „Orizonturi noi", a apărut tot în ediția „Opere". Suita de foiletoane din paginile ziarului „Curentul", *„Cîntec tîrziu"*, cum spunea Bacovia lui I. Valerian, ecou întîrziat al unei experiențe consumate, e o variantă onomastică la „Dintr-un text comun". Episoadele din același „Cîntec tîrziu", publicate în ediția „Scrieri alese" (1965), nu reprezintă vreun adaos substanțial. Simple interpolări, ele confirmă din caracterul de jurnal intim pe care „Cîntec tîrziu" îl împarte cu „Dintr-un text comun". Semnificații autobiografice conține și volumul „Bucăți de noapte", în mod virtual însă, căci, în timp ce „Dintr-un text comun" și „Cîntec tîrziu" îl înfățișează pe Bacovia mai aproape de cum a fost „Bucăți de noapte" îl creionează așa cum ar fi vrut să fie, în proiecția ideală permisă și chiar pretinsă de genul în care se înscrie poemul în proză De dimensiuni reduse, poemul în proză pornește fie de la o impresie iscată de un stimul extern sau intern nelocalizabil, fie de la o scenă, un eveniment fugar, spre a clădi pe el o stare de spirit fundamentală, un rapor

decisiv între eu și lume, o atitudine de viață. Împreunînd cotidianul banal cu emoția lirică și sondajul psihologic, reflecția filozofică și incursiunea în himeric, genul era chemat să valideze unitatea secretă a domeniilor, să anuleze frontiera dintre real și imaginar, dintre dezideratele subiectivității și imperativele obiectivității, dintre, într-un cuvînt, libertatea poemului și restricțiile prozei. Pretextul ales devenea, prin potențarea sau conferirea arbitrată de semnificații, un simbol al unei experiențe totale.

Inaugurat de Eminescu, dar consacrat de Macedonski, poemul în proză a cunoscut dezvoltarea continuă pe direcția plasticii vizionare cu Anghel și Arghezi, și a digresiunii lirice sau semifantastice cu Vinea, Maniu, Matei Caragiale. La Bacovia, genul își anemiază materia, oricum laxă, în maniera agreată de prima generație de simboliști (Ștefan Petică, Cezar Săvescu) și de precursorul Traian Demetrescu. Pendulînd între sentimentalismul limfatic al ființelor zdrobite de viață și nevrozele căutătorilor de experiențe senzoriale rare. Poemul în proză se dizolvă, la Bacovia, într-o proză poetizată prin rotiri de planuri, prin suspensii de frază și tonul de osteneală generală : „Altfel n-a fost niciodată... pînă ce soarele dezvăluie și aici o sentinelă obosită, a singurătăților disprețuite... Dimineața friguroasă cu vînt... camera goală... pășind, podelele sună, scriind, penița plînge pe hîrtie... poate s-a scris — ce vremuri... ce scris... nouri întunecoși astupă fereastra... gardurile și lemnăria ude... nouri întunecoși întunecă ochii... și vrea să plouă din nou... Ceasul s-a oprit, nu mai vrea să însemne timpul... niște bani stau pe colțul mesei și gîndul e închis... norul întunecă stă la fereastră ca o noapte de gheață.

Patul nu e strîns și hainele așteaptă pe scaun... poate e tîrziu... și vîntul urnește încet norul de la fereastră, pentru a pune altul...

E noapte cînd oamenii se culcă și se iubesc... cînd tot orașul cîntă cu note de ploaie ca o veche pianolă, singur, prin casă se fac versuri... Dacă tot orașul plînge ca o veche pianolă... ce este gîndul în sine... mîine ne

vom duce după pîinea cea blondă, cea bună... înainte." (p.203-204, Ed. Fundaţiilor.) Descurajarea este atît de adîncă, încît iniţialele elementare, ca închiderea uşii şi a ferestrei, aprinderea lămpii şi aranjarea patului rămas nefăcut, ca semn de zăcere prelungită în odaie, sînt inutile. Amnezia, senzaţia despersonalizării şi a „tîrziului" propriei vieţi, nu numai a oricăror acţiuni, destramă lucrurile familiare şi, deşteptînd impresii funerare, impun o irezistibilă dorinţă de abandonare ritmului lent în care realitatea însăşi alunecă undeva în jos: „În odăile cu uşile deschise, în noaptea asta, de n-aş spune un cuvînt într-o spaimă crescîndă... şi să cad... nu sînt tablouri, nici fotografii vechi, nici cărţi veştejite, însă acestea toate din pămînt transformat, se topesc în tăcere, le ascult din mica odaie, la un foc de lampă, o, de n-aş striga un cuvînt în noaptea asta... şi să cad... Am uitat cine stă aici şi unde a plecat, e tîrziu: pe străzi e şoapta bunului-plac şi a suferinţelor extreme, sau nimic... şi podeaua e veche şi cicatricile dau senzaţii de cranii... mintea cadenţează fără şir cugetări pustii, pînă ce o moleculă s-a zdrobit în creier, pînă ce totul spune: vedeţi ce-aţi făcut...

O, mai tîrziu, mai tîrziu, după atîtea, aceleaşi lucruri vor fi mai plăcute... şi aceste lacrimi din noaptea asta nu se vor mai înţelege... ah, de n-aş răcni un cuvînt într-o spaimă crescîndă... şi să cad..." (p.203, ibid.)

Precum intimitatea cu obiectele, legăturile cu lumea activă, cu mulţimea şi forfota străzii sînt tăiate, ca urmare a unei incompatibilităţi radicale de sensibilitate. Oraşul, deşi minuscul, este un bîlci absolut, respingător prin vitalitatea lui vulgară, grotescă: „I... hu... O caterincă plînge ca o babă beată, fabricile urlă, clopotele sună şi fanfare ţigăneşti răsună; automobile şi trăsuri aleargă, praful întunecă şi năvăleşte în gura celor care beau, care mănîncă, care cască... Ciungi, orbi, ologi, infecţioşi, cu cărnuri putrefacte, urlă cerşind; un copil s-a speriat şi plînge... Morile dudiesc şi în ogrăzile lor stau munţi de grîu şi de păpuşoi; pe malul gîrlei aleargă puzderie de oameni, femei şi copii în pielea goală." (p.214, ibid). În mijlocul acestui tîrg ca o

panoramă de Breughel, unde Bacovia prozatorul regăseşte decorul poetului Bacovia, inclusiv „ocheanele îngrozitoare" prin care se zăresc prinţesele întinse în racla de sticlă, visătorul, identificat cu arlechinii, cu paiaţele tandre şi lunatece, face figură de Verlaine autohton: „Caterinca veche... Verlaine, ce plînge în iarmaroc în tîrgul meu natal, paiaţa care simte că n-o ascultă nimeni... izbucniri bengale, catalige, fluierături; o baletistă ce plînge în fumuri colorate... Ah, Vasilache disperat..." (p.215, ibid.) Tot atît de imposibil ca şi contactul cu oamenii pare comunitatea cu natura, cu vraja lumii „lăsate în plopi", a vegetaţiei foşnitoare de insecte de pe marginea „lacului fecundat şi putred", a aripilor „cărăbuşilor somnambuli" şi a lumînărilor dintr-o noapte de Înviere. Lumii acesteia nu i se contestă o forţă de atracţie inferioară, biologică, chiar puternică, de la depărtarea de unde este contemplată: „Un magnetism animal, ecou surd al unui val de apă, un cutremur lung în fumul cafeului, unde mulţimea se aseamănă... un gînd care trece cu mişcarea capului, şi ochii obosiţi" (p. 204, ibid.) Retragerea în camera pustie şi ignorată de lume ca o cochilie goală azvîrlită departe de ţărmul marin, nu stinge însă aspiraţia de a trăi şi în primul rînd aceea de a iubi. Refulate, dorinţele reapar travestite în fantasme feminine, cu măşti de „fecioare naive, pale, pure", de fiinţe ale pădurilor şi apelor sau de vestale ale amorului. Torturatul se închipuie răpit şi dus în afara oraşului, la un conac patriarhal dintr-un sat încremenit într-o iarnă idilică, de către o fată misterioasă, care, fără a-l preveni sau a-i da vreo lămurire, îl închide într-un iatac amenajat pentru o noapte de dragoste savant stimulată cu ingrediente magice: „Prin sală se auzea cîte o clampă veche, de fier, o uşă uscată, şi apoi nimic. În lumina verde, cîntîndu-mi în cap valsurile pianului, mă dezbrăcam, înecîndu-mi un oftat şi o înstrăinare pe totdeauna. O mulţime de gînduri negîndite mă întîrziau, fără să dorm, privind printre gene lumina şi licărirea perdelei de mărgele. O pisică, verde-pal intră încet... se uită spre pat, se aruncă uşor peste mine... Un braţ

gol, răsfirînd încet mărgele, o privire despletită și fața întreagă verde-pal, în odaie. Priveam printre gene fără nici o mișcare aceste opriri și înaintări pe nesimțite, cu respirații oprite și ochii mari. Sînt frumusețí intime, care rămîn în singurătate." (p.210) Altă dată, eroul este convocat în afara orașului de o pereche necunoscută, un domn și o doamnă în negru, care, punîndu-i o mască neagră pe față, îl duc cu trăsura într-un vechi palat, ignorat pînă atunci. În salon, după ce iau o baie parfumată și se odihnesc în cearșafuri albe, misteriosul cuplu coboară cu el la subsol, într-o încăpere fără ferestre, de forma unui cub capitonat cu catifea neagră și scăldat într-o lumină palidă violetă. Întinși goi pe podeaua căptușită și ea cu catifea, ademenitorii și ademenitul sorb arome negre din pahare negre, după care doamna cîntă la o ghitară neagră și începe să danseze. Ritualul de magie neagră se întrerupe brusc prin stingerea luminii, precedată de fîlfîitul umbrei premonitoare a lui Marx. Incidentul, scandat de țipete isterice, nu pune însă capăt orgiei: „Brațe nervoase mă încleștară și o ploaie de sărutări bizare ne adormi profund în acel cuib negru al uitării" (pag. 208). Închipuirea erotică poate lui înfățișări mai blînde, romantice sau melodramatice. La căderea nopții, în cursul unei plimbări într-un parc desfrunzit și în care partenera pare a fi o prostituată, aceasta relatează o dramă pasionată dintr-un ziar cu un accent ce lasă să se înțeleagă secreta dorință de imitație a cazului: „Ah, împușcă-mă în sînul stîng, spunea amanta, și, după ce el se împușcă la fel, rămaseră uitați în poiana din lunca orașului; poate într-un peisaj ca acesta a fost drama pe care am citit-o într-un ziar; cîtă iubire și pasiune, cîtă gingașă simțire față de mediul prozaic." (p.209). În alt rînd, solitarul asistă la întîlnirea, în camera lui, dintre un tînăr și o tînără, la început cu o bunăvoință ironică și un scepticism total cu o nemărturisită neliniște: „După plecarea lor, orice concentrare de cugetare îmi dispăru, ascultînd ploaia-ninsoare de afară, și viața îmi apăru din nou atît de ușuratecă, că în zadar mai căutam singurătatea pentru a o descrie prin prisma

dureroasă a celor învinşi" (p.212). Caracteristica „Bucăţilor de noapte" este violenţa înfricoşată a dorinţei. Personajul, constrîns să-şi înăbuşe apatenţa prin proprie cenzură, trăieşte cu o intensitate sporită ipostazele imaginare ale erosului. Totuşi, nici pe acest plan, el nu înaintează prea departe. Imaginaţia, ca şi dorinţa care a aprins-o, se înspăimîntă de propriile forme tulburătoare, întorcîndu-se pe pămîntul de unde încercase să zboare. Bacovia în „Bucăţi de noapte" este Bacovia din viaţă, insul traversat de violente aţîţări fugare. Aspectul fragmentar al proceselor, lipsa de pregnanţă a viselor, reduse la stadiul de eboşă, comentariul timid al stărilor de spirit — simple însăilări, note azvîrlite în treacăt — diminuează valoarea acestui ciclu.

*

„Dintr-un text comun" şi „Cîntec tîrziu" sînt alcătuite din notaţii de atmosferă citadină, de reverie poetizată sub lună în cameră, sub frunze în parcuri, sub norii de fum în localuri mărginaşe, şi din fabulaţii amoroase. În „Dintr-un text comun", autorul se camuflează sub numele de Sensi (Sensitif), care, „visător idealist, sosise într-un oraş, unde era numit profesor de cunoştinţe literare, la un liceu particular, după mulţi ani de muncă şi aşteptări" (p.219). Ducîndu-se după un pachet la o văduvă care închiriază camere, Sensi se instalează repede ca locatar şi tot atît de repede devine iubitul gazdei, cu care petrece nopţi de plăceri, schimbă impresii de lectură şi comunică exaltări facile. Amîndoi, se precizează, „împrumutaseră un fel artistic de a trăi — din unele romane." Relatarea propriu-zisă a vieţii lui Sensi încetează curînd, pentru ca să fim puşi în comunicaţie directă cu jurnalul acestuia. Bacovia uită însă convenţia postulată şi introduce referinţe transparente la propria biografie. În persoana femeii care îi citeşte poezii, recunoaştem uşor pe Agatha Grigorescu, în comentariile despre viaţa literată, despre gustul cititorilor şi cerinţelor culturii moderne, pe „teoreticianul" din „Orizont" şi „Ateneu", iar în versurile reproduse, stihuri bacoviene: „La ţărm/ O, gînd amar.../ Singură-

tăți,/ Pribege seri de primăvară,/ Parfumuri ce se duc pe vînt —/ Și flaute din stînci de mare..."; sau: „În crîngul cu stoguri de frunze ruginite/ Era un frig liniș-tit./ Un roz și un violet în fîșii,/ Peste Palate se lăsă...") Pe poetul Bacovia îl regăsim și în accentele risipite de decepție literară, ca și în reflexiile, la fel de amare, cu privire la moravurile breslei, pătrunse de vanitate și opacitate socială. Tot el este acela care desemnează fantasmele bîntuitoare, reveria încercată și pornirile violente ce-l cutreieră pe Sensi drept indicii ale unei psihologii boem-decadente: „Vinurile ce le-am băut mă predispun spre crimă... mai am cîțiva bani... mă duc să-mi cumpăr încă o butelie... poate înnebunesc, poate încep să cînt... sînt singur... Cei bătrîni, cei nefericiți pot fi îndopați cu vin... Decadență... Simbolism... Poe-zie..." (p.239).

„Bucăți de noapte" arborau o intenție constructivă „Dintr-un text comun" și „Cîntec tîrziu" nu au asemenea pretenții, autorul propunîndu-și — în măsura în care se poate vorbi de țeluri concertate — o imagine frîntă a unui destin frînt sub greutatea unor dorințe impracticabile, și a unei hipersensibilități tragice într-o ambianță ostilă poeziei: „Cu un creion de grafit, cu-loarea gri sau plumb, am transpus cîteva momente aici am plecat să continui într-un alt loc mai favorabil o inspirație poetică. De mult s-a lăsat un zăbranic, des-părțindu-mă de frumuseți pe care le-am convenit cu tine" (p.236). Fragmentele din viața brutală, sugerate prin punctări de mediu și detalii materiale (cameră modestă, venituri precare, satisfacții derizorii, precum un vin, o cafea neagră, o plimbare în grădina publică) ipostazele unei existențe fictive (călugăr erotoman, ex-pert în magia neagră, oaspetele răsfățat la castelul unei admiratoare necunoscute), schițate doar ca niște eventualități improbabile, și chiar observațiile ironice trebuie apreciate prin prisma unui condei extenuat. Vocația apare sfîrșită lui Sensitif care, solicitînd o în-țelegere vecină cu îndurarea, este conștient totuși de zădărnicia revendicării. Mutarea sa din locuința femei

unde trăise ultimul vis de dragoste şi de scris euforic este simbolică :

„Camionul se opri la poartă. Oamenii încărcau, odăile rămîneau goale, cu visurile ce au adăpostit, ca şi suferinţele unor ani de zbucium...

Pe noua stradă, noemvrie îngrămădise frunzele pe la uşi, şi foşnet de iarnă intra prin ferestrele fără storuri... Mai sorbi din vinul uitat într-o sticlă, aranjă cîteva mobile.

Foşnetul iernatic trecea pe la noua locuinţă, şi pe strada necunoscută făcea popasuri întîrziate.

Singur în noile odăi ; o cafea adusă, şi încercarea de a se familiariza cu zidurile atît de curînd părăsite de alţii. Cine au fost ceilalţi ?... Cine ar fi el ?... Interesează oare cînd viaţa e atît de grăbită pentru unii ? În două-trei zile, intimitatea locuinţei devine familiară... La o masă întoarce foi, după foi scrise, urmărea sfîrşitul unui manuscris ce era discutat de mult.

Deşi fire independentă, şi aproape necunoscut, totuşi activitatea lui era urmărită cu interes.

Cîteodată, se întreba ce mai vor unii oameni de la el ?...

Ecourile brutale ale prozei cotidiene îi strigau sub ferestre şi oamenii nu înţelegeau firea lui...

Prin cultură trăise toate civilizaţiile, ceilalţi păreau cu mult în urmă.

Ce satisfacţie ar fi meritat şi cum putea să o ceară ?... De la cine ?

De aceea îşi vedea de munca lui de visător, singurul îndemn ce-i mai rămăsese." (p.244).

„Dintr-un text comun" şi „Cîntec tîrziu", definitivînd autoportretul bacovian, sînt confesiuni aproape deschise ale eşecului care, de la un moment dat, a apărut poetului o fatalitate inexorabilă.

BACOVIA, BACOVIANISM, BACOVIENI

Ecourile exercitate de opera cuiva sau de o operă asupra altora sînt socotite de obicei semnul infailibil al dimensiunilor ei. Cum însă regula cunoaşte destule excepţii, şi anume de autori cu o înrîurire mai puternică decît creatori de mare prestigiu (nu Hugo, ci Baudelaire şi Rimbaud, Lautréamont şi Jarry sînt la baza poeziei moderne), nu putem scoate de aici concluzii definitive pentru statura poeziei bacoviene. Important la poetul nostru rămîne fenomenul ca atare, a cărui amploare în spaţiu şi timp ne obligă la încercarea de a-i preciza natura şi limitele. Mai înainte însă de a ataca direct jocul influenţelor, să ne oprim la cîteva împrejurări specifice relaţiilor lui Bacovia cu contemporanii şi posteritatea.

Puterea de contagiune a poeziei bacoviene s-a datorat însuşi tipului său de scriitor. Bacovia, ca şi Eminescu, ba poate într-o măsură mai mare decît acesta, s-a confundat cu *poetul* prin excelenţă, vreau să spun cu imaginea pe care cel de al doilea romantism şi simbolismul de nuanţă protestatară au acreditat-o despre artist în genere. Beneficiar al privilegiului amar de a cumula, odată cu mizeriile firiologiei, mai toate formele indiferenţei burgheze faţă de soarta creatorului, Bacovia a provocat o solidaritate instinctivă din partea scriitorilor martirizaţi de viaţă, oricare ar fi fost direc-

ția versurilor și situația lor literară. Din acest punct de vedere, se poate vorbi de o familie bacoviană, dacă nu chiar de o tradiție mai largă a literaturii române, care, strînsă în jurul lui, începe cu Trădem, pentru a sfîrși în jurul celui de al doilea război mondial, intrînd chiar în epoca noastră, cu Emil Botta. Este tradiția maladivilor, a nevrozaților, dintre care Blecher are poate cele mai adînci afinități cu Bacovia, dar la care am putea anexa și pe cei care au fost repartizați de G. Călinescu în categoria „liricilor tuberculoși". Aici ar fi inserat poeți ca D. Iacobescu sau Ștefan Stănescu. O a doua ramură a aceleiași familii, dezvoltînd atmosfera bacoviană, sentimentul apăsărilor, al exasperării, al plictisului (spleen-ul) provincial, ar cuprinde anume versuri fundoiene, începuturile lui Al. Philippide și, masiv, pe D. Botez și I.M.Rașcu. O a treia derivație, purtătoare a unora dintre procedeele bacoviene, a modului său cromatic de reprezentare în special, ar trece prin lirica unui Adrian Maniu, Ion Vinea, ajungînd peste ani pînă la poezia de azi, precum se va vedea.

*

Poetul în carnea căruia amprenta bacoviană s-a săpat cel mai adînc și durabil este Demostene Botez. Poezia lui, de la cea dintîi culegere definitorie, „Floarea Pămîntului", la „Cuvinte de dincolo", așadar pînă aproape de faza lui actuală, propagă motive tipic bacoviene. Și pentru el, solitudinea e o postură obișnuită („Parc-am rămas eu singur pe pămînt"). Și el ascultă caterinca evocatoare a unui trecut nedeterminat:

Cînta o caterincă în colțul unei strade,
Cînta o caterincă un cîntec de demult;
Erau în el acorduri de triste serenade,
Și, fără voie parcă, am stat ca să-l ascult,
(Cînta o caterincă)

goarna militară ce-şi asociază presentimente funerare:

Eu te aştept...
Şi vîntul bate, o goarnă sună la Copou;
Închide sara un cavou...

(Pastel)

ba chiar ecoul sinistru al propriilor paşi pe caldarîm:

Şi paşii mei răsună după mine
Ca nişte bulgări care nu m-ajung;
Răsună totu-n jur aşa prelung,
Tot golu-n care nimeni nu mai vine.

(Noapte pustie)

Regăsim cadenţa bacoviană, odată cu maniera de evocare reportericească a melancoliilor provocate de rumoarea periferiilor citadine, cu nota de enervare, proprie modelului:

Tristeţi de birturi, cafenele,
De zgomot infernal, de cleşte,
De-un vînzător de floricele
Şi-un papagal care ghiceşte.
Tristeţi bolnave de flaşnetă
Cu valsuri vechi şi anodine,
Tristeţi şi moaşte de regrete,
Ce veac v-a îngropat în mine?

(Tristeţi atavice)

Peisajul familiar, prin el însuşi bacovian, de vreme ce e semicitadin, semirural, deşi nu se confundă cu

nvariabila toamnă bacoviană, nu e mai puțin dezolat i de rău augur, ca în decorurile despuiate din „Plumb" :

Coboară pe-ntinderi pustii și uscate
O toamnă cu pale decoruri cerești.
Se-adună-ntuneric pîndind la ferești.
Și sara se lasă greoaie pe sate.
. . . . . .
Trec ciori purtate în cute de vînt,
Pe-un cer ca o apă cu valuri murdare,
Și-n ceața ca praful ce cade pe zare,
Pămîntul îmi pare un proaspăt mormînt.

(Pastel de toamnă)

Sau, de astă dată într-un ritm lăuntric personal :

Zarea se tot lasă, se închide,
Sapă cineva adîncuri mute,
Și departe, după dealuri desfăcute,
Zările se termină livide.

(Sară tîrzie)

Așa cum s-a observat, tristețea la Demostene Botez u este condiția inerentă, absolută, a spiritului, ca la acovia. De unde și absența substratului de angoasă xistențială. Depresiunea, pur psihologică, rezultă din entimentul unei dezrădăcinări în lumea orașului, ve-ină cu aceea a lui St.O. Iosif și Goga („Sînt un străi...../ Azi m-a uitat de mult pămîntul,/ Nici țarina nu ă mai știe.../ Mă port/ Cum aș purta un sac de moaște/ l unui mort într-o pustie"), iar pe de altă parte, din mposibilitatea de a tolera lîncezeala în atmosferă mic-urgheză, stătută. Ca urmare, obsesia morții univer-ale ia un accent de protest, în sensul că — este che-

mată să pună capăt stării de letargie morală [1]. Totuși limbajul este bacovian :

Și putrezește parcă-ntreg pământul,
Nici soarele n-apare nici n-apune,
Stau neclintit copacii de cărbune,
De teamă parcă să nu-i sfarme vîntul.
Și pretutindeni ca-ntr-un țintirim,
Mai goi de visuri, mai săraci de viață,
Înmormîntați în toamnă și în ceață,
Putrezim...

(Putrezim)

Tot bacovian se insinuează golul opresiv, noaptea universală :

Nu văd nimic,
Și parc-aș vrea să mă ascund
Mi-e frică de atîta vid...

ca și conștiința vanității acestei stări și presentimentu sfîrșitului :

Și astăzi port pe străzile pustii,
Pe lîngă ziduri de clădiri deșarte,
Chinuitor presentiment de moarte
Și-un gînd ucis de neurastenii.

(Nostalgie

[1] Vezi prefața lui Ov. S. Crohmălniceanu la volumul „În fa timpului", E.P.L., 1967, București.

O alură bacoviană ia de asemeni senzaţia înstrăinării de sine, întrucît eul apare tot atît de indiferent ca leşul altcuiva :

Peste nu ştiu cîtă vreme, cînd eu de mult voi fi murit,
Într-o duminică de toamnă, ca asta-n care plouă azi.
(Unui frate)

Fără a fi dependentă, lirica lui I.M.Raşcu s-a servit de inflexiuni şi motive bacoviene. Discipol şi profesional şi literar al lui Ovid Densuşianu (căruia îi fusese student), profesorul de franceză Raşcu a mers direct la sursele simbolismului lui Ervin. Verlaine şi Laforgue, citaţi în motto-uri, Verhaeren, ale cărui „Oraşe tentaculare" au primit replica „Oraşelor dezamăgite" (volum apărut în editura revistei „Versuri şi proză)", au intrat în poezia învăţatului lor admirator, cu farurile stinse, cu umbre mai curînd domestice. Melancoliile insidioase ale lui Verlaine, exasperările lui Laforgue împotriva *spleen*-ului cotidian şi vaticinaţiile lui Verhaeren s-au dizolvat în apele potolite ale unui temperament moldovenesc, aspirant la echilibru, cu nostalgii patriarhale şi chiar ruralizante, ca St. Iosif. Împins şi de convingerile religioase către suprimarea impulsurilor tulburi, către ieşirea din sodomele moderne sau cel puţin smulgerea din inerţiile provinciale, el a urmat traseul lui Pilat, alt poet preţuit de Raşcu, exalta ortodoxia, adaptarea ei la tradiţiile locale, la seninătatea prezumată a strămoşilor. Cam în acelaşi fel a acţionat Raşcu în faţa poeziei lui Bacovia. Invocaţiile zadarnice ale acestuia devin : „Ah, berăriile de lîngă bariere, / La care-abia tramvaiele de-ajung" *(Oraşele dezamăgite)*. Orchestrele întristate sînt, la el, „exotice tarafuri ce se reazemă de zid", în timp ce „cobza-ngînă ritmul picioarelor nervoase" *(Plaiuri vrîncene)*. Greierii care, la Bacovia, „zimţează noaptea cu nimic" sînt detalii bucolice la Raşcu : „concert de greieri pe sub geamuri", „miros de cucută amară" *(Din cerdac)*. Vaerul fanfarei militare, dizolvant la Bacovia, se îmblînzeşte, şi capătă rol de accesoriu melancolic la amicul său ie-

şean : „Fanfarele-au murit trudite la ora-atîta de tîrzie ; / Şi simt cum filmul din grădină rulează fără melodie". Pe clapele pianului nu mai răsună măsuri ale destinului, ci :

Pianinele lucioase din tristele conacuri
Pianinele uitate deschise la plecare
Prin colţuri dorm severe...

Din clapele de fildeş, din lemnul părăsit,
Din veşteda cutie în care-au lîncezit
Acorduri somptuoase şi limpezi sonatine...

(Popasuri)

Prinţesele mecanice închise în racle, ale lui Bacovia, se odihnesc tot acolo, iar la geam „le cîntă furtuna", ca o amintire din basmele cu zîne ; la căpătîi străjuiesc preoţi, de dincolo de ferestrele nedeschise se aud acordurile funerare, scoase la pian ori la violină de fecioare ofilite, cu viaţa netrăită. Peste tîrgurile stagnate, luminate vag de becuri somnolente, plutesc „vaste tristeţi" şi visătorii din taverne gem de dorul unui „altfel" sau al amorurilor roz — albe. Atmosfera, solitudinea, neliniştea bacoviană şi-au pierdut virulenţa, devenind simple referinţe înlăuntrul unor tirade intime, adevărate, rostite fără emfază, totuşi discursiv minulesciene.

*

Aripa bacovianismului a atins poeţi de o personalitate mult deosebită ca aceea a lui Adrian Maniu, după trecerea sa prin simbolism :

Iarna cu zăpezi de argint are să vie...
Eu mă simt atît de obosit, atît de obosit.
În spitalul ăsta, cearceafurile par de hîrtie.
Ei mi-au luat hainele, pentru că nu mai am de trăit.

(Elegie)

La Adrian Maniu vom reîntîlni înclinaţia comună ătre reprezentarea violent cromatică :

Atunci m-a cuprins dorul să văd iarba, vestejită,
Apa curgînd grăbită, pustie,
Norii mari, ca o turmă, văpsită,
Roşu pe frunte, pentru măcelărie...

acovia a mai inspirat o dispoziţie, sau mai exact o oziţie specifică în faţa universului, şi anume atitudi- ea de candoare şi umilitate traversată de fulgerări ıcide. G. Călinescu, consecvent convingerii că baco- ianismul reprezintă un artificiu susţinut cu sinceritate e poet, constata şi la un Adrian Maniu exerciţiul nui procedeu paralel : „Alături de primitivismul pic- oric, poetul a introdus şi o manieră verbală, o speţă e infantilism asemănătoare cu aceea a lui Bacovia şi emostene Botez... Poza constă la Adrian Maniu, în oeziile mai mature, în a lua un aer extrem de naivi- ate şi a nara evenimentele presupus sublime cu o stîn- ăcie de copil, amestecînd poezia cu proza." [1] Expli- aţia poate fi valabilă pentru Adrian Maniu, nu însă i pentru Bacovia, la care stîngăcia nu e a copilului, i a halucinatului dezarmat, amestecîndu-se cu umi- nţa inadaptatului, după cum, în timp ce Maniu respiră atosul, Bacovia îl exprimă. Mai curînd recunoaştem în nuta elegiacă a lui Ion Vinea, simbolist la începuturile ale, ceva din langoarea lui Bacovia, minus melosul cestuia, cu o nonşalanţă elegantă, studiată şi un fel de xplicitare a atitudinii, care constituie unul din modu- ile moderne ale poeziei :

O tristeţe întîrzie în mine
Ca şi toamna care întîrzie pe cîmp ;
Nici un sărut nu-mi trece prin suflet,

„Istoria literaturii române..." p. 740.

Nici o zăpadă n-a descins pe pămînt.

Cîntecul trist, cîntecul cel mai trist,
Vine din clopotul din asfinţit,
Îl ghiceşti în glasul sterp al vrăbiilor
Şi răspunde din umilinţa tălăngilor.

E toată viaţa care doare aşa,
Zi cu zi pe întinderea stepelor,
Între arborii neajunşi la cer,
Între apele ce-şi urmează albia,
Între turmele ce-şi pasc soarta pe cîmp,
Între frunzele care îngălbenesc în vînt.

(Cînt)

Bacovia a construit un model definitiv al tîrgului de provincie, impus cu o forţă constrîngătoare şi lui Al Philippide. Chiar şi în refuzul de a se adapta la atmosfera bacoviană, în polemica sa cu lumea acestuia, nu poate să nu ţină seama de tabloul fixat de Bacovia

Schilozi pe cîmp se-nclină copacii rari şi goi.
Un stol de ciori se lasă pe-un stîrv în depărtare...
Şi-i ceasul cînd pe drumuri de toamnă şi noroi
Sosește caravana sacalelor murdare...

(Mocirla

În „Aur sterp" al aceluiaşi Al. Philippide se prelungeşte tînguitul flaşnetelor şi defilează convoaie mortuare bacoviene :

Pe străzi pustii, cu arbori zdrenţăroşi,
S-aud flaşnete gîngave, spre sară,
Rămase-acolo parcă de-astă-toamnă...
Şi trec înmormîntări de oftigoşi,
— Din cei care-au uitat să moară
Astă-toamnă.

(Primăvară)

Caracterul macabru al tabloului şi sfîşierile de damnat sînt prelucrate însă la modul expresionist, conferindu-i-se un patetism grotesc, o crispare sarcastică :

Pe stradă trece-un mort calic.
Vîntul merge după dric...

Trezeşte-te, că-i toamnă, iar de-acum,
Copacii tremură-ncărcaţi de fum.
Pe-un deal, la margine de tîrg, unflat,
Şi vînăt, soarele s-a spînzurat.
Te-neci de colb şi fum verzui
Şi sara-i plină parcă de pistrui...
Pe stradă trece-un mort calic.
Vîntul merge după dric.

(Preludiu de toamnă)

Un dezgust glacial, superior încadrează descrierea tîrgului :

Un croncănit răzleţ răsună crunt
Şi-mprăştie nelinişte pe drum
Iar seara-n cîmp se deapănă mărunt,
Ţesînd cu fulgii vînăt giulgi de scrum

Strivit în pumn de nouri, cerul des
Îngenunchează, mohorît, pe zări ;
Și drumul singur, rătăcit pe șes,
S-afundă, șchiopătînd, în depărtări...

Trecu — de cînd — și ultimul drumeț !
(A mai rămas vreo urmă prin noroi ?)
Un biet copac se clatină, răzleț,
Cu trupul frînt și crengile vîlvoi.

Văzduhu-n zdrențe-atîrnă pe cîmpie.
Se-ncruntă-n zări sprînceana unui dîmb...
Pe-aicea, vîntul suflă veșnicie,
Și Timpul prin noroi pășește strîmb !

(Desen murdă

Impulsul caricatural, reflectînd o repulsie simultan
zică și filozofică față de universul celular și degrad
al provinciei, ca o imagine derizorie a cosmosului,
dilată în „Pantomină" :

Copacilor din cimitir, trudiți,
Le-atîrnă-n noapte grele ramuri goale
Ca schilodite brațe de-osîndiți
Pe care le dezmiardă, domol, omătul moale...

pentru a se dezlănțui în cîteva imagini din volum
„Stînci fulgerate" :

Doar rar de tot mai iese lumea-n poartă
Cînd trece-un mort cu muzică sau cînd,
Duminica, vreo flașnetă spartă
Scîncește-n colțul străzii, tremurînd...

Aceiași spini cresc lungi pe la ferestre,
Umbrind ca și-n trecut aceleași vieți...
Și-aceleași case stau de ani de zile
Cu schelele înfipte în pereți...
Și-n tîrgul nostru vechi, pe care-l știm,
Duc toate străzile spre țintirim...

(Scrisoa

sau:

În urma mea orașul ca o fiară
Cu solzi de smoală și aripi de fum
Își clocotea urgia seculară...

(Ceasul greu)

sau :

Spre seară cerul bolnav se lasă peste baltă,
Și soarele lovește cu fruntea de pământ ;
Iar cînd oftează vîntul pe cîmp mocirla saltă
La soare răsfirîndu-și miasmele pe vînt.

(Mocirla)

*

Prezent în versurile lui Fundoianu, Bacovia nu și-a impus însă, sub nici o formă, maniera proprie asupra acestuia. *„Rondel de toamnă"*, poezie izolată ca gen și factură în activitatea lui Fundoianu, de altfel necuprinsă în „Priveliști", are un timbru înșelător bacovian. În realitate, este un eșantion simbolist, mai exact, o adaptare la langorile simboliste, a modului macedonskian :

Îți plînge toamna în priviri
Și-ți moare leneș în fereastră,
În odăița ta albastră,
Privești bolnavii trandafiri.

Tu stai pe gînduri și te miri,
Frumoasă pasăre sihastră,
Îți plînge toamna în priviri
Și-ți moare leneș la fereastră.

În cripta sfintelor iubiri
Te poartă lin iubirea noastră
Și te-ofilești precum în glastră,
Se sting bolnavii trandafiri,
Îți plînge toamna în priviri...

Toamna lui Fundoianu se înfăţişează în ipostaza bacoviană a devastării, mărginirii de nepătruns, a urîtului, Tîrgul său conţine note tipice orăşelului de provincie, în care „plouă, plouă şi parcul cu castani pleşuvi îşi poartă aleile desfrunzite, iar bazinul cel galben ca o frunză moartă e părăsit de lebedele pe care nu le-a posedat niciodată, în timp ce de undeva, se înregistrează semnalele morţii" *(Cineva cioplea din scînduri).* Corbii fîlfîie în văzduh, ba chiar îl bat ca pe nişte cuie, iar muzica militară din grădinile publice acompaniază, precum fanfara bacoviană, gustul de cenuşă al sfîrşitului de lume. (Vezi *Romanţă,* din ciclul „Cîntece simple: Mărior".) Fundoianu, conştient de caracterul bacovian al imaginii (dovadă că şi exclamă în poezia *Odă — lui Taliarh:* „Toamna bacoviană, geme-n ferestre, of!"), nu este însă de loc înclinat să cedeze precursorului, adoptîndu-i atitudinea. Materia îşi impune vitalitatea, peste putreziciunea tîrgului, cu un fel de îndîrjire polemică :

Tîrg ticălos, cu uliţe şi străzi
sparte de ploi, de vite şi de care,
aici, în cîmp, pe vremuri, creştea soare,
aici creştea ovăz.

Sînt garduri unde iarba a mijit,
şi întîlneşti, pe unde curgea riul,
case bătrîne-n care n-a trăit
nimic, pe după geam, decît pustiul.

Şi oameni după garduri se furişă,
bivolii grei cînd vin de la păscut
calcă-n asfalt, se culcă, sau se pişă,
cu coarnele-n văzduh, ca la-nceput.

Şi iarba creşte prin podele, prin
ziduri crăpate, sparge bolovanii,
şi măselariţele cu venin
s-au nărăvit să biruie cu anii

Pămîntul iese-n față, se strecoară,
crește-n spărturi, se cațără prin zid,
și, gras, se-ntinde pentru-a doua oară
peste asfaltul biruit.

. . . . . .

Pe sticle sparte se prăjesc șopîrle,
din pomi gunoaie fructe cad în vînt,
de parcă-o mînă de văzduh azvîrle
semințe noului pămînt.

(Provincie, III)

Bacovia a fost prezent și la nașterea a doi dintre protagoniștii avangardei: Ilarie Voronca[1] și Sașa Pană[2]. Influența poeziei bacoviene s-a efectuat însă într-un sens „tradițional", pe direcția spiritului ei elegiac, detașarea recluziunii și virusului provincial, deși aprecierea acordată de avangardismul nostru privea persoana poetului ostracizat și latura halucinatorie, absurdă a artei sale. Lucru explicabil printr-o împrejurare dublă. Sașa Pană și Ilarie Voronca s-au născut ori trăit în tîrguri sau orașe de provincie, iar debutul lor, situat îndată după primul război mondial, corespunde ultimului val, simbolist. Sașa Pană a fost atît de captivat de bacovianism încît primele sale versuri nu pot fi taxate decît mimetice, cum de altfel o și recunoaște de vreme ce nu le-a inclus în selecția „Poeme și poezii" (E.P.L., 1966). Cîntăreț al toamnelor („Rugină, amur-

---

[1] În *Radiografie* din volumul de eseuri „A doua lumină" (ed. UNU, Buc., 1930), Voronca declară: „Dacă ar fi să aduc aici numai mărturia emoțiunii mele pentru „Privelești", atîtea versuri care, învățate pe dinafară în adolescență, ca și acelea ale domnilor Bacovia, Arghezi, Ion Minulescu, aveau să-mi fie treptele pentru încercarea sintaxei de mai tîrziu, atunci inima mea întreagă, cu pămîntul răsturnat de fiarele de plug ale chiotelor din silabe ar lăsa îndeajuns să se străvadă solarele rîme și elanul stratificat."

[2] Vezi *Poezia lui Bacovia* din „Sadismul adevărului", ed. UNU.

gul de toamnă tîrzie/ Ţi-e sufletul o ftizică, frunză-ntî
ziată/ Ce aleargă cu toate-n vîrtej./ Tăcere — agonie
asculta în lacrimi, precum Bacovia, melopeea clavir
lor de după ziduri : „Cîntă într-o sară o fată/ O trist
banală romanţă / De vremuri uitată.../ Şi plîns-am
sară cu hohot/ Şi plîns-am o noapte întreagă. Lui Il
rie Voronca, Bacovia i-a fost un naş discret. Motive
tutelare trec prin filtrul unui sentimentalism care es
al vîrstei, al imagismului ce-l defineşte de atunci şi
frazei sale largi, arborescente :

Uite : după perdelele umilite tristeţea a prins lumi
şter

În fiecare casă lumînările galbene sînt păsări care d
singurătate m

şi prin ungherele întunecoase oamenii se caută pe
înşiş

aşa cum după o îndelungată rătăcire, cauţi un loc
odihnitor.

(Însemnăr

Auzind flautele ploii, geamătul vîntului, ţipetele enig
matice din casele închise, urmărind sticlirile felinar
lor şi becurilor împăienjenite, melodiile şi culori
tristeţilor sterpe ale oraşului, Voronca din „Restriş
(Bucureşti, 1923), reparcurge itinerarul bacovian de
o periferie la alta, izbindu-se peste tot de acelaşi or
zont. Cu deosebirea că, în acest periplu, este însoţit d
iubită şi, particularitate hotărîtoare, experienţa se re
duce la amintirea ei :

Uite : Clavirul e mereu cernit şi stins.

Cîntecele noastre dorm sub tăcerea lui ca sub înghe
apele sfîşiate.

Ţi-aduci aminte ? Uliţele se opriau toate pe la geamur

ca să asculte sonata degetelor tale cu tristeţi de ivori
încrustat

O tînguire de zăpezi moarte simt în piept...
Nădejdea sub povara zilelor însingurate e zdrobită.
Şi pe suflet numai mîinile tale galbene mi-au rămas,
ca două frunze de iederă pe-un zid de casă veche şi
năruită...
Aşa în dorinţă conturul părului ţi-l străvăd ca firele de
praf într-o rază
de lumină tristă. În jur e-acelaş desnădăjduit lăcaş,
şi amintirea ta ca o muzică de înmormîntare se depărtează,
şi revine mîhnită la o margine de oraş...

Umbrele îmi învăluie mai repede singurătatea...
E par-că o cădere de păsări ostenite şi reci...
Clavirul e acolo : doliul unei ferești stinse,
şi tu prin suflet aceleaşi tresăriri de ape înserate îmi
treci.
(Amintire)

*

Asupra epocii a lucrat încă mai puternic sensibilitatea bacoviană la atmosfera de toropeală a tuturor simţurilor, de apăsare neliniştitoare, nu atît prin cauze — ele pot fi un crepuscul, o toană, boala sau urîtul — cît prin acţiunea ei concentrică şi de aceea irezistibilă. Atitudinea va contamina o serie de autori de rang minor, dar ilustrativi pentru radiaţia bacovianismului. Iată-l pe D. Iacobescu, la care blînda sfîşiere interioară se exprimă în acorduri muzicale bacoviene :

Amurgul cască roze mari de sînge,
Prin parc ţîşnesc izvoare de parfum...
Ascult cum plîng fîntînile şi cum
Pe nervii mei arcuşul serii plînge.

E-o muzică pierzîndu-se-n trecut,
Un vis fugind pe-o strună de vioară,
Trezind ecoul stins odinioară,
Şi-amantele ce dorm în gropi de lut.
(Amintiri, în amurg)

Poate însă că Iacobescu, sosit în literatură pe ultimul val simbolist, și traducător din Verlaine, Samain, Baudelaire, a sorbit direct de la sursă, fără să fi luat paharul lui Bacovia. Mai sigure, deși mai puțin spectaculos bacoviene, sînt mărturiile pe care le oferă versurile unui C. Bărgăoanu :

Prin noaptea udă și murdară,
Înaintează spre oraș domol,
Convoiuri lungi și gîrbove de cară...

E toamnă și-i tîrziu...
Sub cerul zăvorît de nouri și pustiu,
Înnaintează poticnit și greu
Norodul carelor cu grîu,
Iar cînd pe lîngă felinare-apar
Pe rînd și rar
Din umbră, carele-ncărcate par
Grămezi de întuneric mari,
De necuprinsul nopții dărîmate...

(Casele)

și I. Valerian :

Ninge... Ninge-ntr-una...
Și nu știu cînd a început.
Cu vinele-ngheţate
M-a prins ninsoarea priveghind afară...

(Iarnă)

sau :

În vatră focul s-a domolit ușor...
Din giulgiul de cenușă clipește liniștit
Și parc-ar fi în bezna de gînduri solitare
Un soare blînd și gîrbov care moare.

(Flacăra)

De asemeni :

În odaia mea închis ca-ntr-o celulă
Mi-am ucis ceasornicul de fier...

(Liniște)

Un postbacovian, mai curînd decît macedonskian, cum îl socotește G. Călinescu, poate fi considerat în multe poeme Mihai Celarianu, atunci cînd, în ciuda eroticii sale mult mai carnale și a poeziei florilor, mult mai aeriene, simte plutind peste lume o apăsare teribilă. Iată de pildă evocarea unui drum și a ecoului său în noapte :

Pași grei peste lespedea neagră
Se sparg cu-un ecou de carne :
Din somn speriați se ridică
Și cad prăbușiți peste perne.

(Sub verdele astru)

sau a ostenelii de plumb ce covîrșește omul călător pe ruta fără răgaz și fără țintă a vieții :

Capul de plumb greu odihnește pe coate,
Drumu-n cetate lung se desfășoară-n glod :
Glasuri de zori, umede și întretăiate ;
Bate-o clopotniță ; trece-o biserică ; vine un pod.

(Cîntare dimineții)

Portretul bacovian al solitarului la periferia vieții, al bolnavului visător, al hipnotizantului de spectrul funerar transpare și în poezia unui autor înrudit prin condiție cu Bacovia : Alexandru Călinescu (precum în versuri : „Tu vii din orașul celui mai trist poet provincial").

Fascinat de Bacovia ca figură emblematică pentru condiția de poet bîntuit pe care ținea să și-o asume, dar și de limbajul (de idealismul ermetic) al lui Ion

Barbu, Simion Stolnicu a făcut din propria poezie o experienţă de ... miciurinism artistic, de hibridizare a celor două antitetice modele. Rezultatul, denunţat ca monstruos în epocă, a fost un act de parodiere involuntară atît a unuia cît şi a celuilalt, uneori, cu performanţa de a turna în eprubetă şi pe Macedonski :

Patrate negre, patrate albe,
cuprinse-n conul unui lampadar ;
Surîdea inflorescenţa de galbe
Reginei albe, reginei negre,
Şahului de smoală, şahului de var ;

Buzele negre, buzele albe,
Se urau în vibrări fără cuvînt.
(Reverie la şah)

În salonul vremii, pianistul rar şi pur,
Tarantela de adio şi-o cîntă :
Mai bun arată azi lemnul ce frămîntă
Şi clapele zîmbesc de rău augur.

Şi-o fată-a despărţirilor cu clipiri de dolii
Îşi plînge buchetul romantic dogorit
De sfeşnicele pianului care s-au gătit
În maiestatea unui frumos fără molii ;
. . . . . .
La sgomotul pierdut în răscruci brumării
Treptat al unor roate-nalte şi pavèle,
Cuirasele clapelor, fără viu pe ele,
Sting bucle de ceară de la făclii.
(Chopin)

Pe abanos, în loc de bibelouri
Se rînduiesc cranii foarte dese
Şi mestecînd tutunul de nervi din cavouri,
Ţin isonul cînd greierul nu-l ţese ;
(Dans macabru)

iar și motivul plumbului se regăsește la Simion olnicu [1]:

Cer sătios de iarnă
Oricît îi consumară plumbul răposații —
Cinci turle, dintre plumbuite spații,
Au prins să se discearnă; —

(Faur)

Voi, ceruri, dacă la-ngropări,
Aveți un rost, să luați în zări
Culori de plumb și fum,
Îndepliniți-vi-l acum.

(Parfumuri brune)

Iar deasupra mortului susține,
Semn firesc al zilei funerare,
Împotriva clipelor senine,
Jerba grea de plumb din zare-n zare.

(Funeralii de Toamnă)

Ecourile poetului transmițîndu-se și altor generații, na din cutele amărăciunii bacoviene ar putea fi surinsă de pildă în masca de damnat a lui Emil Botta n „Întunecatul April", după cum și ostentația provotoare a vagabondului care s-a vrut Dimitrie Stelaru latură condiția de ratat al vieții, pe care a impus-o acovia.

Cum spuneam, Bacovia și-a trimis departe în timp esajul, pînă la poeții din zilele noastre. În paleta i A. E. Baconsky, fuzionează culori în stilul ordurilor bacoviene, iar în nostalgiile aceluiași, plusc motive derivate din obsesiile bacoviene (d. ex.

[1] Printre manuscrisele lăsate de poet, Simion Bărbulescu a găsit, altfel, și comentarii bacoviene nu lipsite de pătrundere. (vezi teneu", nr. 9/1971).

statuile albe). Una din ipostazele favorite ale celui car a făcut din numele lui Bacovia o metaforă („Şi poetu Bacovia singur, pe norul lui galben...") este aceea anonimului rătăcit pe bulevarde, înfundîndu-se î mahalale, dizolvîndu-se în ceaţa frunzelor de toamnă sau pierzîndu-şi sentimentul eului, în stare amnezică

Am locuit în foburguri întunecate,
În casele mărunte care pirotesc lîngă rîu —
Acolo am ascultat cîntecele oamenilor neînsemnaţi
Risipite în după amiezi ploioase.

(*Reminiscenţă umil*

Obsesia cimitirelor, a toamnei, a solitudinii, el încearcă periodic, ca o promisiune de aventură, numa că, acolo unde poetul „Plumbului" pune surdină ş spaimă, contimporanul nostru îşi poartă cu un orgoli senin anonimatul[1].

* *

Curios, dar scriitorul cu cele mai bacoviene adia cenţe în viaţă şi operă nu este un poet, ci un prozato descoperit de curînd şi redimensionat în ochii critici

[1] Ramificaţiile se extind pînă la un Mircea Ivănescu, cu alura l de peregrin periferic, surprins deseori de urît: „Iată, e amiaz ca acum, în care am fost / la capul tramvaiului.../ am văzu cerul ... şi toamna fluidă, cu ploaia măruntă/ Nici n-am mai fo după aceea pe strada cu gardul de lemn prăbuşit. Mi-e urît./. Şi lumina asta de plumb" (Vezi şi *Mircea* Tomuş: *Un po bacovian* „Ateneu" nr. 9/1971.) În oraşul lui Victor Felea, elegiac discret al destinelor ratate, „timpul se rarefiază/ devine unec aproape flasc :/ Aici totul e lent, monoton / şi poţi întîlni unec chiar vreun contemporan cu Ptolemeu.../ Ah provincia, provincia Chiar şi la arghezianul Ion Caraion, ţîşneşte cîte un vers par frastic bacovian: „Pe fărăşe/ măturătorii de stradă adunau/ do mucuri de tutun cu praf şi triste/ din casa cu viori şi baletist în care-au plîns Baudelaire, Cehov, Lenau". Un sondaj la zi colecta irigaţii bacoviene la un Petre Stoica, din primele volun un Dan Laurenţiu, Cezar Ivănescu, poate şi Ovidiu Genaru (v lumul de debut) etc.

uimite în fața atributelor sale kafkiene[1] și sartriene[2] M. Blecher[3]. Loviți de boli cu efecte identice în izolarea de lume și într-o viață biologică redusă, Bacovia și Blecher au convertit un traumatism fizic într-o experiență existențială, ca singură cale de acces la abisurile condiției umane, și ca supremă rațiune a artei. Motiv pentru care literatura lor aparține esteticii autenticității, a cunoașterii trăite. În timp ce la Blecher, maladia (morbul lui Pott) premerge și hrănește direct scrisul, la Bacovia, psihastenia este întreținută, într-o măsură, de poezie; pe de altă parte, voința de artă este mai puternică la poet decît la prozator, ostil, în chipul lui Camil Petrescu, valorilor „frumuseții". Crescuți în aceeași ambianță de provincie (M. Blecher, născut la Botoșani, își petrece copilăria și adolescența la Roman, precum Bacovia la Bacău), sînt cu egală intensitate intoxicați de morbul vieții stagnante a tîrgurilor care, în conștiința lor, se substituie întregului univers, devenind un spațiu cu virtuți halucinatorii, o „irealitate imediată". Înfipt adînc în oniric, trecînd din grotesc și chiar burlesc, în tragic, viziunea lui Blecher intersectează prin mai multe atribute orizontul privirilor întoarse spre sine, ale lui Bacovia. Un filistin sinistru din paginile postume ale prozatorului își transformă mezelăria în magazin de pompe funebre, în stilul cromaticei îndoliate bacoviene: „Cu elementele acestea decorative și negre și argintii, în cîteva minute nu mai recunoști mezelăria. Totul a devenit funebru și tenebros... negru și argint... Totul este argumentul de culori. Colorează în negru și argint cea mai veselă grădină de trandafiri și ea ți se va părea funebră... Trandafirii

---

[1] Vezi „Literatura română între cele două războaie mondiale", de Ov. S. Crohmălniceanu, vol. I, p. 543 - 544, E.P.L., Buc. 1967.

[2] [3] Vezi introducerea lui Dinu Pillat la Operele lui Blecher. Semnificativ e de altfel că autorul „Inimilor cicatrizate"' a lăsat cîteva excelente traduceri în franceză, din Bacovia (*Plumb, Moină, Cuptor, Vals de toamnă, Igienă, Fanfară, Unei fecioare*), incluse de Saşa Pană printre postumele volumului „Vizuina luminată", ed. Cartea Românească, Buc., 1971, p. 177-183.

negri și frunzele de argint... Mortuar... sinistru... Totul este o chestiune de aranjament de culori și de semnificație care ne-a intrat în obișnuință și s-a înrădăcinat în noi adînc de tot. În „Inimi cicatrizate", mica piață a orașului apare scăldată cînd în roșu, cînd în alb, oricum neliniștitor de monocromatică. Blecher, apropiat de Bacovia și prin imaginea larvară a orașului, văzut ca o panoramă a unei umanități elementare, stridentă în agitația ei mecanică, vestitoare a morții, merge mult mai departe în confuzia cotidianului cu fantasticul. Bacovia însă ar fi putut desigur semna această declarație a lui Blecher din jurnalul său : „Este cred același lucru a trăi sau a visa o întîmplare, și viața reală cea de toate zilele este tot atît de halucinantă și stranie ca aceea a somnului", sau rîndurile sale dintr-o scrisoare către Sașa Pană, citată de Dinu Pillat : „Irealitatea și ilogismul vieții cotidiene nu mai sînt de mult pentru mine vagi probleme de speculație intelectuală : eu trăiesc această irealitate și evenimentele ei fantomatice." Dar poetul nu s-a aventurat pînă la frontierele absurdului în care, conform legii tiranice a orașului, toți locuitorii săi au pielea colorată în raport cu „specificul" fiecăruia, cu funcția rezervată în cadrul unui univers stereotip și perfect reglementat, sau pe teritoriul acelui coșmar în care visătorul voia „ să fie cîine", spre a privi „lumea aceea udă din perspectiva oblică a animalelor, de jos în sus", și să se amestece aproape voluptos cu noroiul. Bacovia și Blecher se reîntîlnesc în percepția crispant de corectă a solitudinii lor, în obsesia aceluiași decor pluvial, sordid, putrescent, ce le apasă retina. Oriunde s-ar afla, în odaia familiară, în patul de spital, în compartimentul trenului care-l transportă spre sanatoriu, printre dunele țărmului unde zace întins, Blecher înregistrează climatul cunoscut nouă din poezia bacoviană : „Cînd plouă, întinderea dunelor pare nesfîrșită și, din vîrful vreunei coline mai înalte, marea cenușie de ierburi și buruieni se întinde ca o pată puțin uscată de lepră, în timp ce solitudinea în jur devine deodată sensibilă ca durerea într-un spital sau tăcerea într-un cimitir și simți că exiști în solitudine, aerul se

oleşte mereu şi te lasă singur şi dezolat într-un pei-
aj murdar, ud şi simplu ca o rufă pusă la muiat. Şi
erul nu mai există, a devenit o ploaie mai condensată,
eva mai luminoasă şi consistentă, întinsă peste cap,
n plafon de seră călduţă în care umezeala trebuin-
oasă plantelor a crescut pînă la a leorcăi pe pereţi
a umple aerul de apă." Nu regăsim aci o echiva-
nţă a copleşitoarei senzaţii bacoviene, de lichefacere
lucrurilor ?

Din proza contemporană, am aminti romanul „Cobo-
nd" în care Paul Georgescu împrumută poetului, din-
lo de versuri, şi ceva din atmosfera de infern a poe-
ei bacoviene : „E cinci seara ; ora la care (...) la mine
a întunecat şi pe fereastră abia se mai ghicesc, învă-
ite în ceaţă, acoperişul roşu al şcolii primare, un
şu de sînge de mult uscat, mohorît ; copacul negru,
evăzut, cu două crengi mari, negre, goale, funerare,
ominînd partea dreaptă a ferestrei, două crengi mari,
ezolate, bifurcate, printre care se întrevede peretele
ui mare bloc (...) şi — fiindcă stau la etaj — acope-
şurile unor case scunde, pitulate să nu fie observate,
nile, strivite, ce-mi dau uneori impresia că mă aflu
tr-un oraş nemernic de provincie... în mediocritatea
i esenţială... Dar acum, în vreme ce scriu, cadrul
restrei s-a întunecat, doar pata roşie pîlpîie posomo-
t şi stins, restul tabloului e tot violet, culorile arbori-
r de departe abia se mai sugerează, doar creanga
furcată, negru mineralizat, îmi burează tabloul,
ostinaţia acelui Niciodată al vegetalelor" [1]

---

[1] Paul Georgescu : *Coborînd*, p.6.

Încă înainte ca timpul și publicul deseori invocat
poet să fi oferit lui Bacovia revanșa integrală asup
unui trecut ingrat cu poezia și suferințele sale om
nești, martirul a gustat unele satisfacții morale căro
exegeza postbelică le-a acordat o atenție redusă, p
ocupată fiind, cum era firesc în etapa inițială, de vic
tudinile soartei bacoviene. Cine l-a asistat? În prim
rînd poeții. Putem aștepta de la confrații lui, solid
de plano cu el, discriminare critică? E adevărat că,
special la hotarul dintre secole, dar în primele do
decenii ale veacului nostru, poezia fiind reglată
periferia socială, de nu pusă sub interdicție mora
„blestemații" au fost obligați să facă de gardă în ju
crezului lor, să strîngă efectivul în curente și tendi
mai mult ori mai puțin apropiate de realism, să-și d
zeze cuvîntul prin reviste durabile ori efemere, sau
și simplu pe calea propagandei orale. Apărători ai u
mesaj subversiv pentru tabuurile lirice, sau, primej
pentru fundațiile societății, artiștii au fost constrîns
campanii prelungite, grevate de tarele inerente spir
lui partizan, justificate totuși în condițiile în c
guverna obtuzitatea filistină și se ciocneau mult
orientări. Acțiunea declanșată la diverse meridian
momente a generat o efervescență a lucidității, a dep
derii reflexive — să-l pomenim pe Edgar Poe? —
emulat în mod deosebit resursele spiritului critic p

e excluşii prin definiţie de la prerogativele lui Zoil: asiunea poeţilor pentru cauza lor s-a convertit în asiune teoretică pentru poezie, pentru artă ca atare. e aci, fenomenul, nu fără precedent (vezi „Pleiada" secolul al XVI-lea), dar foarte tipic pentru era odernă: dublarea instinctului creator de o conştiinţă itică, sau măcar de o asemenea sensibilitate critică, cît s-a ajuns ca talentele să promoveze prin lupta eatorilor şi apoi a criticilor. Verdictul profetic în zul lui Baudelaire l-a fulgerat Hugo, şi nu Sainte-euve, Baudelaire însuşi a fost un excelent comentator artă, poezie şi plastică, iar argumentul decisiv în gătură cu Mallarmé sau tot cu Baudelaire l-a proferat aléry, lîngă, să zicem, un Thibaudet. Critici mari au nfirmat aportul artiştilor la înţelegerea propriei arte. . Călinescu solicita încredere în percepţia şi exerci-ul critic al scriitorului, şi mai ales al poetului. Reve-nd la literatura noastră, credem că se poate desprinde, ntr-o erupţie sentimentală, dintr-o apologie sau pam-et, un aviz luminos, o observaţie semănată poate doar treacăt, dar deschizînd o perspectivă ori întărind terpretarea critică specializată.

Poet în formaţie de-abia, dar simbolist militant în ul de apariţie al „Plumbului", Ion Vinea a fost unul n cei dintîi admiratori ai lui Bacovia, şi mărturia lui te cu atît mai mult de reţinut, cu cît martorul nu arţinea cercului lui Macedonski. Cu intuiţia singu-rităţii lui Bacovia, chiar printre simbolişti, colaborato-l de atunci al revistei „Cronica" îşi traducea, la scurt terval de la tipărirea volumului, tulburarea în faţa avilionului singuratec", cum e denumită poezia baco-ană într-o suită de metafore, multe cu valoare suges-ă, chiar pentru o lectură actuală a poetului[1]: „În mb, cerul apasă greu şi e jos şi murdar ca un tavan tavernă. Parcuri, ploi, dureri nemotivate. Toamnă... amurgul cenuşiu a devenit sezon. Şi fiecare lacrimă, care împresie, s-a închegat în cîte o frunză de metal ntru o coroană grea care covîrşeşte un mormînt prea

---

[1] Vezi „Cronica", II, nr. 57/1916.

mic. Elementele sînt cunoscute atît, că ar putea slu
ca date de compoziţie pentru cei care vor să fie poeţ
şi poeţi triști. Dar ca un scutier, — viitor sfînt, care
cu oţelul tuturora, dă o împunsătură nouă pentru
înstela rana comună sau nouă, sau, mai exact, pentr
cazul frumos şi rar al poetului Bacovia, cum un alh
mist istovit şi posedat dozează materii vechi şi epru
bete, (...) din arsenalul sau din ierbarul (cum vreţi) a
simbolismului, un poet scapără sunete neauzite încă
persuasive. Volumul „Plumb" e făcut din notaţiuni
crîmpeie dezolate, stoarse de viaţa sănătoasă ca niş
fumurii pînze putrede de corabie sărmană. Şi tristeţe
vagă, deşi generală, e pe atît de insinuantă, de suge
tivă. Uneori enervarea surdă se continuă ca un fir d
apă subterană, se exasperă şi armoniile omului ţişnes
strident şi ţevile pleznesc şi sunetele dănţuiesc ca şe
pii. Totul ajunge la o înfrîngere deplină, la un gîlgi
de cuvinte fără rost, la o renunţare bruscă de conşt
inţă. *Omul începuse să vorbească singur* (...) În al
parte, o înmormîntare cerească, evocată într-o singu
strofă, mă duce cu gîndul la Van Gogh."

N. Davidescu, şi el aderent din primele momente
cauza poeziei bacoviene, va căuta ulterior să şi explic
reputaţia întîrziată a poetului, apelînd la o particul
ritate evidentă abia pentru noi, a figurii admirate. Ur
versul bacovian „era o lume a cărei noutate era pr
izolată, pentru a putea atrage, înţelegător, luarea amin
asupra ei. D-l Bacovia venea poate nu atît cu o co
cepţie, cît cu o intuiţie în artă, ca un revoluţion
înnăscut, firesc, cu o bonomie specifică, de caricatu
tragică şi de glumă penibilă, care contrasta pînă
neînţelegerea cu ftizia intelectuală a posturilor
comandă literară de pînă atunci, care nu puteau p
cepe, şi aceasta cu cea mai bună credinţă, o poezie
bunăoară *Nervi de toamnă* (...). Intrarea în literatură
acestui poet trebuia să întîrzie, astfel, cu aproa
douăzeci de ani"[1].

---

[1] „Aspecte şi direcţii literare", Buc., ed. Viaţa Românească, 19
p. 35-36.

Invocat în revistele moderniste, artistul nostru era admirat de către Fundoianu, care vedea în el unul dintre făuritorii revoluției lirice românești, împreună cu Tudor Arghezi, Ion Minulescu, Adrian Maniu.[1] Ultimul a fost el însuși un zelator consecvent al poetului, conflictul în jurul editării volumului „Poesii" (1934), ducînd la ruperea relațiilor personale, nu la renegarea entuziasmului aproape evlavios, muiat în aburi de tămîie și smirnă, din *Cuvîntul introductiv* al culegerii. Modernistului pocăit, poezia lui Bacovia purtătoare de „tulburătoare taine și înălțată" din frumusețea suferinței ca un lujer de crin pe pieptul unei copile simbolizînd trîmbița învierii", cîntă „isonul îngerilor". Mai fidel operei fusese însă Maniu în articolul publicat cu ani în urmă în „Mișcarea literară", revista lui Rebreanu.[2] Fierbințeala apologiei și asigurările de glorie postumă în maniera oraculară a lui Macedonski („Marele lui talent va fi într-o zi cinstit așa cum se cuvine. El, care trece prin viață ca o umbră, va fi mîine lumină") nu anihilează valoarea critică a aprecierilor sale. Ce particularități ale lui Bacovia încercuia Adrian Maniu? Sinceritatea patetică a confesiunii, servită și nu trădată de rafinamentul artei: „Această carte („Plumb, n.n.) în cele șaptezeci de pagini, a însemnat o poezie nouă, rămîntată din personalitate și din desnădejde, lipsită de zgura oricărei ambiții și deșertăciuni. „În continuare, pentru a populariza mijloacele unei lirici care nu se știe dintr-o dată posedată, el vorbea de aptitudinea construirii în „cuvinte cît de puține" a unui acord unic transpus pe diferite octave", stîrnind diverse stări sufletești, grație unui alt procedeu simplu, dar eficient: deșteptarea asociațiunilor de idei prin succesiune. Era un chip de a spune că monotonia bacoviană vibrează de sugestii, că un simbol sau o metaforă singulară prelungește ecouri multiple. Oprindu-se și la cîteva poezii

---

[1] În proiectatul volum de eseuri „Impresii și cărți românești," Bacovia urma să figureze alături de aceștia.

[2] „Mișcarea literară" anul II, nr. 36-37, 1925, p.1. În același număr apărea și un ciclu de poezii bacoviene.

antologice, printre care în primul rînd „Lacustră", Adrian Maniu trimite la Breugel pentru pastelurile de iarnă și senzația de timp primordial, de obîrșie geologică a materiei. În sfîrșit, el receptează cadența internă a versului: „legănarea specific bacoviană are stridența aripilor de plumb în care se năpustește vîntul și peste care înnegrește singurătatea".

*

„Poet al poeților", cum l-a denumit Adrian Maniu, Bacovia a fost nu mai puțin susținut de prozatorul Cezar Petrescu, care a scris în cîteva rînduri, cu un egal elan, despre martirajul său. Prima dată în 1923, evocînd „un poet de mare și discret talent. Un poet de atmosferă, care a zugrăvit, mai deznădăjduit ca nimeni altul, agonia mucedă a orașelor provinciale."[1] În același articol, care precede un amplu grupaj de poezii bacoviene, mai notabil e că Bacovia, „poet al deznădejdilor provinciale", e asemuit cu Verlaine: „un Verlaine fără izbăvirea din «Sagesse»"[2]. Ceea ce accentua Cezar Petrescu e un adevăr de ordinul conținutului, opus tezei abuzive, la modă, după care arta poetului ar fi un reflex mecanic al lui Verlaine și Rollinat: „Poezia Bacovia e modernă și e românească. E modernă prin sensibilitate și e românească prin atmosferă. Niciodată tristețea orașelor provinciale, cu mucede ploi de toamnă, cu dezolarea peisajelor și cu sonoritatea specifică a urbelor românești, nu și-a găsit un accent mai tragic. „Vorbind de „Plumb" ca de „o antologie a toamnei și iernii" romancierul aducea și o precizare polemică: „Anotimpurile localizate în atmosferă și în peisajul românesc, cum n-au făcut-o nici cei mai oficiali poeți ai semănătorismului."

---

1. „Gîndirea", anul III, nr. 5, 1923.

2. „Chiar și momentul literar în care a apărut, se spune mai departe în articol, corespunde cu epoca lui Verlaine. Și acela și-a tipărit litaniile dureroase în clipa cînd poezia franceză răsuna de bucurie și rime sonore, rătăcea în peisaje tropicale, luneca în exotism, în arheologie, în esoterism."

Cea mai interesantă însă e poziţia luată de Cezar ɛtrescu, în „Curentul literar şi artistic"[1]. Deschizîn-ı-şi articolul printr-un pamflet împotriva gloriolelor ɛ placul burghez şi al efemeridelor de cafenea, pro-ɛtorul îl situează pe Bacovia îndată după Arghezi, gest merar pentru epocă : „Sînt poeţi mai autentici, mari, publicul îi citeşte. Cel dintîi şi cel mai reprezentativ fără îndoială Arghezi, al cărui unic volum de „Cuvinte ɔtrivite" a atins în trei ani tirajul unui roman de are succes. Al doilea e fără îndoială G. Bacovia, are, cu toată modestia sa şi cu toată desprinderea de ɛle bune şi rele pămînteşti, îşi tipăreşte a treia ediţie ɛ poezii, cele dintîi fiind mistuite de la primele luni ɛe apariţiei."

* * *

Revenind la sufragiile acordate de poeţi în anul 1929, n hotărîtor pentru recunoaşterea publică a lui Baco-ia, Al. Philippide reclama Premiul Academiei pentru ırghezi şi autorul „Plumbului", conchizînd că, în caz ɔntrar, nu ar trebui acordat nimănui altcuiva[2].

Simptomatic este că o serie de poeţi tineri pe atunci, flaţi sub influenţa ideilor revoluţionare, au vibrat u numai la sensibilitatea specific bacoviană şi la ori-inalitatea sa expresivă, ci şi la protestul social al neia din cele mai delicate structuri poetice. Dincolo e imaginea „scriitorului de versuri din plumb şi sfî-ıeri", Eugen Jebeleanu întrezărea, încă în 1931, pri-eliştea „steagurilor de revoltă socială, sfîşiate într-devăr, dar ţipîndu-şi carnea smulsă şi sîngele"[2]. Peste pt ani, caracterul social al poeziei bacoviene era soco-t de Mihai Beniuc nu ca o trăsătură printre altele sau achiziţie relativ recentă, ci un dat structural, ca una in constantele capabile, după el, să explice lamenta-a bacoviană : „A fost decadent prin atmosfera sa deza-

[1] „Curentul..." iunie 1929, *Poeziile lui Bacovia.*

[2] „Adevărul literar şi artistic" din 23 iunie 1929.

Vezi nota 2 de la pag. 115.

gregată ? Însă putea fi altfel, cînd epoca era în des compunere ?"[1] În afara relevării marii economii d cuvinte, a lipsei de artificiu a poeziei bacoviene, arti colul lui Beniuc avansa o idee care avea să fie ulte rior dezvoltată, şi anume aceea a apropierii de autoru *Luceafărului.*

Şi după restabilirea în drepturile sale şi restituirea sa „mulţimii anonime", poezia şi persoana lui Bacovia au continuat să întreţină aceeaşi devoţiune printre poeţi. Miron Radu Paraschivescu îl aşeza printre „luce ferii liricii româneşti", Eugen Jebeleanu, prin strădania căruia i-au apărut primele reeditări postbelice, i-a pre faţat volumul antologic de „Poezii' apărut în 1956, în care, consecvent cu opinia sa din 1931, îl privea pe Bacovia ca pe un precursor al conştiinţei revoluţionare Iar în preajma sărbătoririi celor 75 de ani de viaţă a poetului, A. E. Baconsky a publicat în „Steaua" studiul amintit, în care argumenta, cu pasiune polemică nu numai înrudirea lui Bacovia cu Eminescu, ci şi modernitatea poetului, văzută într-un dozaj original de revoltă socială, şi conştiinţă tragică a existenţei.

Admiraţia pentru acest „laic sfînt", cum avea să-i spună o poetă[2], e comună tuturor generaţiilor. Dacă un Aurel Rău era, cu cîţiva ani în urmă, sensibil la opera acelui „Argus ciudat" care a fost Bacovia[3], un şir de poeţi şi prozatori se vor apleca asupra unuia sau altuia

---

[1] „Nu mai încape nici o îndoială — afirmă în continuare Miha Beniuc, în articolul „Bacovia" din „Ţară nouă" nr. 26 / 12 noiembrie 1939 — că poetul, în ciuda izolării sale, percepe cu sensibilitatea sa exagerată tot ce se petrece în jurul său, şi, dacă este sensibil la suspinele ridicate de jos, a fost şi la procesul de destrămare al unei civilizaţii ce scapătă. Aceasta îi aducea sentimentul de înstrăinare faţă de toate".

[2] Vezi poezia *Bacovia,* de Veronica Porumbacu, din volumul „Întreg şi parte".

[3] Vezi „Steaua", nr. 9/1961, închinarea lui Aurel Rău, cuprinsă apoi în volumul „Elogii", E.P.L., Buc., 1968.

din aspectele vieții și operei sale[1]. De remarcat și o serie de omagii în versuri[2]. Bacovia nu a intrat, săvîrșindu-se din viață, în acel con de umbră care însoțește de obicei moartea artistului. În vibrația sa se regăsesc, poate mai mult decît în a oricărui poet, lirici din toate generațiile.

* * *

Poet al poeților, Bacovia a fost întîmpinat cu reticență de critica profesională. Dacă pentru lipsa de ecou a „Plumbului", am văzut că pot fi făcute răspunzătoare împrejurările vitrege ale apariției și difuzării, iar „Bucăți de noapte" nu aveau dreptul să revendice o considerație egală cu debutul poetic, în schimb volumul „Scîntei galbene" merita un tratament deosebit sau cel puțin favoarea unei priviri asupra evoluției autorului. Criticul care, atent cu „Bucăți de noapte", și-a exprimat admirația integrală pentru „Scîntei galbene", a fost Perpessicius.[3] Vocea lui, poate și fiindcă aparține

---

[1] Nichita Stănescu, *10 ani de la moartea lui Bacovia* („Gazeta literară" nr. 21/1967 și *Sufletul lui* „Ateneu" nr. 9/1971). Adian Păunescu, *Bacovia, eterna insomnie* („Amfiteatru", nr. 17/1967), care a devenit prefața ediției festive, apărută la Cartea Românească, în 1971, ilustrată de Petre Vulcănescu; Horia Zilieru, *Bacovia* („Iașul literar", nr. 5/1967); Maria Banuș, *Încă o stea* (Contemporanul, 13 sept. 1968); Ana Blandiana, *Omagiu* („Ateneu", nr. 9/1969); Eugen Barbu, *Bacovia* („Viața studențească", nr. 38/5 nov. 1969); Nina Cassian, *Fericitul* („Ateneu" nr. 9/1971); Anghel Dumbrăveanu; *Nemurire*; Gh. Tomozei, *Bacovia, crinul,* Emil Manu: *Gînduri monocorde în casa lui Bacovia,* G. Bălăiță Bizar (ibid.) Leonid Dimov, *Nu numai plumbul,* „Luceafărul" nr. 25/1972

[2] Petre Stoica („Luceafărul", nr. 20/1964 și „Ateneu", nr. 9/1971); Tiberiu Utan („Ramuri", nr. 9/1965); Constanța Buzea („Amfiteatru", nr. 7/1967); Radu Cârneci („Ateneu", nr. 11/1969); Ovidiu Genaru, Platon Pardău, Florența Albu, Marta Bărbulescu, Mihail Sabin, Sergiu Adam, Ion Drăgănoiu, Nicolae Țatomir, Mihai Ursachi, Al. Jebeleanu etc. („Ateneu", nr. 9/1971) etc.

[3] „Mențiuni critice", seria 1928, retipărite la E.P.L. Buc., 1967, p. 235; Ibid. p. 196.

unui critic neobișnuit să ridice tonul, a rămas însă singulară : „Simplitatea cu care Bacovia sugerează un peisagiu, o dezolare sufletească, o nevroză, o senzație geologică, misterioasă prin însăși depistarea ei, ne dă măsura acestui mare artist la care fuziunea dintre vibrația sufletească și expresie definitivă (...). O realizare de mare și subtilă artă a unui „suflet terorizat de deznădejdi amare, torturat de toate adversitățile contemporane, un dezrădăcinat tînjind, un mucenic al propriului destin implacabil".

Abia în jurul lui 1929, G. Bacovia a raliat opinia critică, principalii săi exponenți recunoscînd originalitatea și forța de șoc a poetului[1]. Totuși, important este, pentru noi, nu să reconstituim astăzi diagrama receptivității contemporane (în care ar fi de înregistrat și mărturii secundare[2], ci, pornind de la momentul în care o umanitate critică se constituie în jurul poeziei bacoviene, să-i urmărim punctele de vedere și argumentația.

Lovinescu a definit lirica lui Bacovia ca „poezia cinesteziei mobile, încropite, care nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raționalizează (...). secrețiunea unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede" [3]. Un aviz cu punctul de plecare lovinescian, dar cu implicații mai vaste, fiind integrat în alt sistem de referințe și trăgînd alte concluzii, avea să emită Vladimir Streinu : „Umanitatea gînditoare anulată la acest poet în simple acte de adaptare, ca în ordinea vegetală, sau, cel mai adesea, ca în fenomene de geotropism ale universului inert.

---

[1]. Vezi *Bacovia în istoria și critica literară*, de Constantin Călin, care, urmărind procesul de recepție a poeziei bacoviene, constata că, la data consacrării critice a acesteia, bacovianismul însuși se cristalizase de mult („Ateneu", nr. 10/1966).

[2] Vezi *Comentarii critice*, de Cora Valescu (ed. Casa Școalelor, 1928) pentru care eroul „tragicei spovedanii" este un „crucificat al existenței", sau opiniile lui Al. Bădăuță din colecția „Cartea vremii", p. 75, despre poezia lui Bacovia, pentru poet, un act deviată tot atît de natural ca vorbirea.

[3] „Critice", vol. IX, ed. Ancora, Buc., 1923, p. 54.

Drumul său pleacă din conştiinţă şi, trecînd prin organic, pătrunde adînc în anorganic, a cărui viaţă dreaptă o trăieşte. Direcţia coborîtoare către primordialitate îl obligă să încalce limita exterioară a prăbuşirii sufleteşti..."[1]. Peste ani, Vladimir Streinu va scoate ultimele consecinţe din aceeaşi idee: „Poezia bacoviană se afirmă ca un fel de emanaţie biologică, plasmă care zvîcneşte scurt şi dincolo de orice formă de viaţă organizată, deci dincolo de conştiinţa de sine. În toate volumele sale (...), el a cîntat demiterea spiritului, declinul naturii omeneşti şi retragerea spre biologicul suferind în ritmuri dezarticulate, zvîcnite şi elementare, care nu par altceva decît automatismul unei vieţi protozoarice"[2]. În diverse formulări, un consens critic se stabileşte cu privire la această regresiune moleculară, în care poezia lui Bacovia şi-ar consuma cuprinsul. Pompiliu Constantinescu o declară în termeni aproape brutali: „Dezagregarea individualităţii umane sub aspectele cele mai vitale, între care iubirea deţine primul loc, îi constituie tema fundamentală, lipsită de retorism şi patetic, fără rădăcini ideologice, organizată numai din dispoziţii fiziologice macabre"[3]. Ulterior, într-un articol, inedit pînă la publicarea lui în ediţia postumă „Scrieri", definiţia, păstrînd notele de mai sus, va lărgi cadrul, spre a recunoaşte prezenţa, cît de slabă, a unei conştiinţe tragice: „Eul bacovian răsuceşte un tragic, un obsedant scîncet, suferinţa se clatină într-o semisomnolenţă, în care instinctul vital alterat posedă nu ştiu ce încordată luciditate; materia în dezagregare are un fel de conştiinţă de sine vizibilă în însuşi propriul ei progres de dezatomizare; ea umple toată conştiinţa reflexivă a poetului, manifestat printr-o atentă notaţie... Am putea spune, fără nici o intenţie de paradox, că poetul orbecăie lucid prin universul său moral dezintegrat, făcîndu-ne sensibilă această dezinte-

[1] „Pagini de critică literară", ed. Fundaţiilor, Buc., 1938, p. 39/40.

[2] „Versificaţia română modernă", E.P.L., Buc., 1966, p. 231.

[3] „Opere şi autori", ed. Ancora, Buc., 1928, p.75.

BIBLIOTECA

grare"[1]. Şerban Cioculescu, reliefînd aceeaşi chemare spre involutiv, vedea într-însa o triplă acuzaţie adusă civilizaţiei provinciale, societăţii şi, în ultimă instanţă omului: „Poezia lui Bacovia e în răspăr cu civilizaţia, o întoarcere la vegetativ şi, mai departe, în răspăr cu sensul ideal şi spiritual al poeziei, care e ascensiune spre conştiinţă şi azur, un regres spre originile vieţii. (...) Dar se mai poate vorbi de un Bacovia al provinciei, cînd majoritatea poemelor se înalţă peste amănuntele locale, ca să smulgă universului, din alternanţa periodică a anotimpurilor, sensul final al minţii ?"[2]

Interpretarea critică, dominată de obsesia descompunerii materiei, evolua deci spre recunoaşterea, în poezia bacoviană, a unei drame a spiritului. Vorbind despre suferinţa tragică a eului, Pompiliu Constantinescu îi admitea implicit mărturia. Constatînd, cu prilejul apariţiei „Stanţelor burgheze", continuitatea de mesaj protestatar, Şerban Cioculescu atesta existenţa unei conştiinţe critice sociale. Perpessicius, încă de la volumul „Cu noi" şi „Comedii în fond", atrăsese atenţia asupra aptitudinii lucidităţii bacoviene de a se înălţa peste propria criză. Problema gradului de intervenţie a conştiinţei s-a pus, într-un fel plin de consecinţe, în legătura cu raportul dintre autenticitate şi artificialitate la Bacovia. Criticii amintiţi au subscris cu toţii la ideea unui Bacovia atît de sincer în litania sa, încît, în ciuda limbajului simbolist, deci livresc, el rămîne poetul cel mai puţin „artist" cel mai puţin conştient de condiţia sa de poet. De aceea, poezia lui a fost considerată de critici drept „un strigăt visceral", drept „un neliniştitor document moral" (Vladimir Streinu)[3], „confesiunea impresionantă a unui suflet nedeslipit de placenta haosului originar" (Perpessicius[4] şi Tudor Vianu: izolînd într-o scurtă analiză

---

[1]. Pompiliu Constantinescu, „Scrieri", E.P.L., Buc. 1967, cu o prefaţă de Victor Felea, p. 155-157.

[2]. Şerban Cioculescu, „Aspecte lirice contemporane", Casa Şcoalelor, Buc., 1942, p.190.

[3] „Pagini de critică literară", Ed. Fundaţiilor, Buc. 1938, p. 31

[4] „Menţiuni critice", seria I, 1928, p. 235, retipărite în *Opere*, vol. III, E.P.L., Buc. 1968.

ontaminările stilistice (Eminescu, Macedonski, Baudelaire, Rollinat), el distinge două faze ale lirismului bacovian, una mediată, în care autorul „apare mai estet, mai livresc, mai dependent de modele"[1], şi a doua, pontană, în care poetul „doreşte să noteze senzaţia a nemijlocită, ingenuă şi dureroasă"[2]. Această din rmă aspiraţie ar ajunge după autor la dezorganizarea ormei, prin „reproducerea gîndirii nedirijate, a voririi interne, ca în teoria şi practica suprarealiştilor." acă esteticianul a adoptat o poziţie de mijloc, G. Călinescu a reprezentat polul opus. Pentru el, întreaga poeie bacoviană este un festival al artificiului, uneori, euşit, alteori nu : „Poezia lui Bacovia a fost socotită n chip curios ca lipsită de orice artificiu poetic, ca poezie simplă, fără meşteşug (E. Lovinescu, A. Maniu). i tocmai artificiul te izbeşte şi-i formează în definitiv aloarea. De altfel, luată în total, ea este o transplanare, uneori pînă la pastişă, a simbolului francez, nsă pe temperamentul unui Traian Demetrescu"[3]. Criicul admite că „din modelele franceze, Bacovia şi-a ăcut o existenţă proprie, susţinută de un sentimentaism fundamental şi în general de capacitatea de a răi personal toate aspectele împrumutate", ca în cazul miditaţii fluviale a lui Rodenbach, care ia la Bacovia specte infernale. Tot el însă introduce o restricţie otărîtoare, arătînd că savoarea „manierismului patec" al poeziei bacoviene este fragilă :" Există la Bacoia, se explică G. Călinescu, un satanism (cu punctul e plecare în Rollinat, dar şi în Edgar Poe), care e n stil al pateticului, un romantism al lugubrului, comus ca o convenţie literară odată pentru totdeauna. ceva asemănător cu senzaţionalul romanului foileton, are trezeşte atîta plăcere intelectualului, tocmai prin ratuitatea psihologiei, sociologiei şi naturii sale. Poeil are o poză pe care şi-o menţine, puerilă ca orice ıecanism, şi deci un secret umor. E foarte probabil că

„Idei şi forme literare", ed. Casa Şcoalelor, Buc. 1946, p. 131.

Ibid., p. 132.

Istoria literaturii române..., p. 627-629.

el crede în poză, ceea ce e o ingenuitate, folositoa
însă procesului de sugestie. Toată problema esteti
stă în putința acestei convenții de a simboliza în cl
de neuitat, cu o viziune stranie, momentele de ma
sinceritate, ceea ce se și întîmplă *uneori* (subl.
Poetul este deci nu un simplu liric, ci un ilustrator
propriei sale lumi, un creator de contururi și gestu
proprii." Ca de obicei, marele critic, afară că a adu
mecat cu flerul lui excepțional miasma de aburi infe
nali, danteşti, din poezia lui Bacovia, a pus pe tapet
problemă nodală și, în termeni răspicați, a luat o a
tudine.

Rezervînd discuția de fond pentru finalul acest
treceri în revistă a criticii bacoviene, ne oprim
armătura care susține diagnosticul și la locul destin
poetului în istoria literară de către G. Călinescu. Tr
cînd peste distincția otioasă între manierismul „tră
și „putința ei de a simboliza momentele de mare si
ceritate" (formulările nu se suprapun?), criteriul du
care se stabilește trăirea sau simularea manierei pa
arbitrar. De ce? Manierismul, considerat cauză uni
cu efecte opuse, este creator, dezvoltînd capodope
precum *Lacustră*, cînd, bizuit pe prototipi înalți, împr
unează lugubrul cu ingenuitatea, și devine steril, „ins
portabil", cînd imită vorbirea dezarticulată cu aceea
naivitate? Pentru ce Bacovia ar fi mai autentic într
ipostază și nu în alta? În ce privește situarea lui Bac
via, G. Călinescu nu se diferențiază în fapt de E. Lov
nescu, deși acesta pornea de la premise contrarii.
interpretarea călinesciană, poezia lui Bacovia este a
de dependentă de modele, încît sfîrșește prin a
îneca. Ieșirile la suprafață, miraculoase, sînt, ca ori
miracole, rare, accidentale. Bacovia figurează, în gî
direa severă a lui Călinescu, ca un artist original,
sensul de caz singular, extrem în extravaganță, precu
Mateiu Caragiale, și poezia lui, ca una din valor
secunde ale literaturii române. Cel mult ar fi fost d
pus să-l eticheteze ca un mare poet minor. Verd
care, transparent și în judecata lui Eugen Lovinesc
plutește în aerul criticii tutelate de șeful „Sburător

ui", excepție făcînd Vladimir Streinu, care optează ategoric pentru un Bacovia emancipat și stăpîn de rept al unuia din fotoliile literaturii române: „În oezia noastră, care de douăzeci de ani își înmulțește forțările de a gravita pe elipsa vieții orășenești, . Bacovia ocupă un avanpost. Poezia sa, deși dezlăn-uită prin contactul cu aceea franceză, se declară, în îmburele ei și peste orice raportare, cu o substanță ouă"[1]. Mult mai tîrziu, Pompiliu Constantinescu își a amenda opinia, mai bine zis rezerva inițială. Arăînd că „lirica bacoviană, afirmată cu volumul «Plumb»... rece simbolismul autohton din suprafață în adîncime", a susține că, fără ca Bacovia să atingă proporțiile ui Eminescu sau Arghezi, „universul său moral, oricît le restrîns, este atît de original prin însăși singularitatea lui, atît de personal în expresie și atît de lucid n inteligența artistică prin care surprinde dezagregarea, încît are toate atributele valorilor lirice (...). Edi-ia Operelor îl definitivează, va adăuga criticul, în onștiința contemporană și-l fixează în raftul cu poeți a care ne vom adresa, fermecați, totdeauna"[2].

* * *

Generațiile critice manifestate în primii ani de după ăzboi au reluat procesul poeziei bacoviene, din pers-ective distincte în mare parte, interesul precumpănitor deplasîndu-se însă de la problema autenticității și a ocului ei în scara valorilor lirice autohtone la dimen-iunea sa socială. Cel care a transformat această coor-lonată a universului bacovian într-o axă unică, în urul căreia s-ar dispune, supuse, toate celelalte aspecte, este Ion Vitner. Criticul propune o lectură de recons-ituire, prin intermediul poeziei bacoviene, a istoriei ării, într-una din perioadele ei de contradicție vio-entă și agitație vie de clasă: „Epoca lui 13 Decem-rie, a grevelor din 1929, a măcelului de la Lupeni. Epoca șomajului și a foametei, de o parte, epoca mari-

[1] „Pagini de critică literară", Ed. Fundațiilor, Buc., 1939, p. 7.
[2] „Scrieri", Buc., E.P.L., Buc., 1967, p. 161.

lor panamale, a politicianismului cel mai abject, a fa sului patriotism și a huzurului fără margini. Înreg strînd contrastele vii ale acestei epoci, prinzînd î accentul de destrămare și descompunere al liricii sal înseși atmosfera înăbușitoare de sfîrșit de epocă ist rică, Bacovia s-a dovedit a fi un sensibil participar al vieții sociale a timpului său"[1]. Interpretarea, c multe alte din scrierile epocii de bătălie pentru putere populară și de prime exerciții marxiste în aer libe a suportat simplificările sociologismului și ale febr partizane. Trecînd peste împrejurarea că „Plumb datează cu mult înainte de epoca grevei generale a minerilor de la Lupeni, intensitatea sensibilității ant burgheze a poetului nu justifică reducția viziunii sal la sesizarea „contradicțiilor tulburătoare" ale timpul brăzdat de acțiuni de clasă și represiuni în masă. Î poezia socială a lui Bacovia, componentele realulu deși transplantate „direct" din viață, și încă în termen lor, în expresia prozaică, așa cum o denumește lim bajul curent (vocabulele grevă, șomaj, mizerie, burgh zie, proletariat, nu sînt înlocuite măcar prin sinonime suferă o convertire de care analiza lui Ion Vitner n ține seama. Odată intrate în universul artei, ele dobîn desc, peste semnificația originară de date obiectiv un sens specific și vizionar. Plimbarea „burghezelo colorate" în „cupee de cristal" devine o „ipos tază" poetică, o cavalcadă fabuloasă. „Vălmășagu milionar" conferă ideii de avuție amploarea confuză unui element stihial deasupra concretului. (Ceea c augmentează enorm proporțiile bunurilor material deținute de minoritatea profitoare și, implicit, agraveaz uimirea și teama celor lipsiți, în fața forței banului Imaginea „filozofului proletar" care „notează-n carte vremii"... „greve, sînge, nebunie, plînset mondial", î timp ce amurgul „lasă flăcări/Pe-un final ce se anunță Pe-un decor miliardar", este portretul unui Karl Mar fabulos, cu chip de mag rembrandtian și în rol d

[1] „Pasiunea lui Pavel Corceaghin", Editura de Stat, Buc., 194 p. 92.

profet apocaliptic. Natura actului poetic, operînd o ransmutaţie de valori, interzice considerarea artei ca eflex mecanic al vieţii. Ion Vitner, insistînd asupra spiritului protestatar şi încrederii poetului în cauza proletară, reproşa criticii „sărăcia voită a interpretării", restrîngerea perspectivei poetului la o „opacitate de ceaţă, în care totul este suferinţă, mizerie, entă şi tristă agonie". Să admitem că imputarea, deşi redactată în termenii unui proces global de intenţii ar fi îndreptăţită. Autorul ei comite însă o eroare simetrică: privită ca epifenomen al unei situaţii sociale, drama bacoviană este privată nu numai de unicitate artistică, dar şi de rădăcina ei metafizică, de caracterul său de proces al existenţei omului în lume. Poezia ui Bacovia este negreşit un document al suferinţei omului în societatea burgheză, nu mai puţin însă, ba chiar mai intens, un obsedant şi neliniştitor „document moral" sau o „poezie a tristeţilor fără motiv", cum spune, în altă parte, însuşi criticul. În eseul *Ut pictura poesis*[1], Ion Vitner îşi va amenda în parte opinia, apropiindu-se de o considerare internă a operei. Regretînd el însuşi anatematizarea „în bloc" a simbolismului şi desconsiderarea sporului artistic adus în literatură de acesta[2], el disociază acum doctrina de reprezentanţii săi şi semnalează existenţa în cadrul simbolismului a doua atitudini fundamentale: cea mallarméană, de negare a realităţii, văzută ca simplu văl de aparenţe, şi cea baudelairiană, de afirmare a realului. Simbolist de tip baudelairian, Bacovia denotă „pondere şi măsură în faţa simbolismului şi a modalităţilor de a-l crea". Poet al culorilor, el „ nu urmează nici calea audiţiei colorate rimbaldiene, nici pe aceea a instrumentaţiei verbale a lui Ghil". Nefiind, de asemeni,

---

Ion Vitner, „Firul Ariadnei", E.S.P.L.A., Buc. 1958.

Excomunicare preconizată cu o consecvenţă rău sfătuitoare şi e G. C. Nicolescu în „Luceafărul", V, nr. 13/97 din 1962: ...curentul simbolist în sine rămîne în ansamblu şi în totalitatea sa, a ideologie, un curent diversionist, antirealist (...), expresie a oziţiilor reacţionare, burgheze".,

„adept al concepției picturale a naturii, adică un pei sagist pur" (de ce atunci titlul *Ut pictura poesis?)* Bacovia își subordonează pasiunea cromatică „senti mentelor, senzațiilor, atitudinii față de viață sau mesa jului său întunecat". Prin astfel de disocieri legitime ș productive, făcînd posibilă o stratificare a simbolurilo coloristice bacoviene, preconcepțiile față de estetica simbolistă nu dispar însă. Vorbindu-se, în concluzie despre prescripțiile estetizante ale simbolismului și des pre morbul decadentismului, ale cărui ravagii ar fi ma active în „Cu noi" și „Comedii în fond" decît în „Plumb" și „Scîntei galbene", se uită tocmai că, în faza încriminată, poziția critică a volumului este ma apăsată, mai liberă de iluzii. Criticul nu este pe depli eliberat nici de urmele sociologismului, oscilînd între ideea, mult mai adecvată, după care „lirica (lui Bacovia n.n.) prezintă în totalitatea ei calvarul insului anonim într-o lume a disoluției, a agoniei lente"[1] și viziune schematizatoare că „atelierul lui Bacovia este societate în care trăiește, și el, ca pictor, nu a trebuit să recurg la nici un artificiu, pentru a provoca tenebrosul genera clipă de clipă de viața din juru-i"[2].

Pe orbita disciplinei de gîndire marxistă, mișcîn du-se însă cu supleție, se înscriu o serie de cercetări mai întinse sau mai reduse, redactate sub formă de studii separate ori topite în cercetări de ansamblu asu pra epocii de formație și a lui Bacovia.[3] Dintre ele se detașează cele la care ne-am și referit o dată sau de mai multe ori în studiul nostru, întrucît îl fixează pe poet în timpul și spațiul său ca și în ierarhia valorilo permanente ale liricii românești: *Introducerea* la ediția „Scrieri", redactată cu spiritul său larg sintetic, de

---

[1], [2], Op. cit., p. 90, resp. 86.

[3] Vezi suita de articole semnate de Georgeta Horodincă în „Gazeta literară", 30 și 31/1956, cu subtitlul *La reeditarea lu Bacovia*; articolul *Puncte de reper în studierea lui Bacovia* d T. Vîrgolici, în „Tribuna", nr. 35/1961, *Neculuță și Bacovia*, d Cornel Regman, în „Luceafărul", nr. 25/1963.

)v. S. Crohmălniceanu, în chip de schiță monografică [1]; :apitolul dedicat simbolismului, judicios între rigorile ncadrării istorice și exigențelor individualizării artistice, iin amplul studiu al lui D. Micu [2], și corelațiile de ordin tematic și istoric între Bacovia și simboliștii fran- :ezi și români, inelate sistematic, cu elegantă meticu- ozitate, de către Lidia Bote [3].

Concomitent cu aceste contribuții, prin natura lor otalizatoare, se înmulțesc opțiunile pentru o perspec- ivă sau alta, categoric sau prudent formulate, în legă- ură cu filiațiile poetului (Constantin Ciopraga[4], Al. Iusar[5]), tipul poetic (G. Munteanu[6]), ca și la moder- itatea lui Bacovia[7]. Pentru Matei Călinescu, lirismul

---

. Bacovia, „Scrieri", E.S.P.L.A. Buc., 1961.

„Literatura română la începutul secolului XX, E.P.L., Buc.; 1966 . 196-306.

„Simbolismul românesc", E.P.L., Buc. 1966, p. 333-450.

„Iașul literar" nr. 5/1957: *George Bacovia și literatura română*, d. Junimea, Iași, 1970.

„Ateneu", nr. 2/1967: *Bacovia.*

„Steaua", nr. 10/1956: *Bacovia un clasic al poeziei românești.* De la apariția primei ediții a monografiei de față s-au publicat umeroase eseuri și articole, extinzînd tematica descrisă. Amintim: aporturile între eul biografic și eul poetic *(Lirismul mascat*, de lorin Mihăilescu, „Ateneu" nr. 9/1971; *Bacovia sau refuzul poe- iei*, de Gh. Drăgan, „Ateneu", nr. 4/1971; Bacovia, *poet politic*, e Dan Culcer, „Vatra", nr. 6/1971; *O definiție politică a geniului*, e Const. Crișan „Ateneu", nr. 9/1971); natura structurilor baco- iene *(Imaginație și materie în poetica bacoviană*, de Adriana fitescu, comunicare ținută la sesiunea științifică „Viața și opera ui George Bacovia", din Bacău, sept. 1971; *George Bacovia, poet l rîsului în lacrimi*, de Barbu Cioculescu, ibidem); sensurile cita- inismului bacovian *(Bacovia, poet al orașului*, de Ion Pop, comu- icare ținută în aceeași sesiune); artă poetică *(Glose la croma- ca bacoviană*, de Edgar Papu, „Ateneu" nr. 9/1971; *Acuarele ba- oviene* de Radu Negru; ibid; *Bacovia, o geometrie a culorilor*, e Valentin Tașcu, „Tribuna"" nr. 37/16 sept. 71); limbajul și ver- ificația *(Valori sugestive ale limbajului*, de Gh. Bulgăr, „Ateneu", r. 9/1971; *Dicționar al limbii poetice bacoviene* — D.B. — de

bacovian e un reflex al unei experienţe totale a vieţii din unghiul de vedere al unei sensibilităţi cu tendinţă către infantilism, umilitate şi anulare de sine: „Ceea ce e caracteristic lui Bacovia este dorinţa de anonimat (...). Omul singular, într-un univers al cumplitei monotonii şi al abrutizării (cum este acel al lui Bacovia) îşi suportă singularitatea cu umilinţă, ca pe un destin implacabil lipsit însă de orice măreţie" [1]. Comentariu

---

Ernest Gavrilovici, ibid.; *Elemente fonetice în poezia „Plumb"* d I. Neacşu, ibid.) *poezia bacoviană şi problematica limbajulu modern (Bacovia şi mitul comunicării în poezia secolului XX,* d C. Ungureanu, comunicare la aceeaşi sesiune; *Geniul afaziei,* d Al. Paleologu, „Luceafărul", 16 oct. 1971); interferenţe bacovien *(Ieşirea din subterană,* de Vl. Sorianu, „Ateneu" nr. 9/1971; *Cor centrarea expresiei* — sau contingenţele poeziei bacoviene cu tea trul — de G. Genoiu, ibid.); apartenenţa simbolistă a poe ziei bacoviene *(Poezia ca stare de suflet* de Laurenţi Ulici, ibid.; *George Bacovia,* de acelaşi autor, în volumul „Re curs", ed. Cartea Românească, Buc., 1971); cuvîntul înainte l tălmăcirile în maghiară din Bacovia, de Kiss Jenö, ed. Albatro Buc. 1972); evoluţia gîndirii sociale a lui Bacovia *(Dramatismu liricii bacoviene,* de Traian Cantemir, comunicare la sesiunea amin tită); istoria mutaţiilor de optică critică *(Paradoxul Bacovia,* d Const. Călin, „Ateneu", nr. 9/1971); contribuţii bibliografice n *(Atmosfera bacăuană, atmosferă bacoviană,* de G. Pătrar şi *Ateneu cultural,* de M.C. Delabasar, ibid.)

[1] „Aspecte literare", E.P.L., Buc., 1965, pp. 8-9.

Diversificată, inventivă înlăuntrul ţării, hermeneutica bacovian a înregistrat şi iniţiative peste hotare. În timp ce revizuirea mo nografiei noastre, în vederea actualei ediţii, era încheiată, ne-a ajun în mîini, prin bunăvoinţa lui Al. Paleologu, un exemplar din stu diul „Existenţa poetică a lui Bacovia" ed. P. G. Keller-Winterthu Zürich, 1958), teză de doctorat prezentată în 1955, în limba fran ceză la Facultatea de litere a Universităţii din Zürich de către cercetătoarea de origine română Svetlana Matta. Lucrarea nepărut remarcabilă prin adîncimea, unitatea, şi noutatea interpretări — mai ales la data respectivă — ridicată pe ideea unui Bacovi poet al existenţei tragice. În dezacord cu autoarea în privinţ resorturilor suferinţei poetului (viaţa trăită într-o lume golită d

ău, utilizînd conceptele-cheie de „lume infernală", anonimat" și „banalul metafizic, categorial, înspăimîntător pentru imaginație" (mai curînd pentru sensibilitate, n.n.) sprijină interpretarea eroului bacovian ca refigurare a tipului contemporan de erou, de „străin", erorizat de o existență radical ostilă. „La nici un alt oet, notează și Eugen Simion, sentimentul de captivitate socială nu are atîta acuitate" [1]. „Bacovia, specică Șerban Foarță, abolește turnul de ivoriu al simbolștilor, pentru a se izola într-o pivniță adîncă. Negrul acovian nu este o gală princiară. E un negru sordid, e subsol kafkian. Universul lui Bacovia e șocant nu umai prin extravaganțele de atelier simbolist, prin ijuterii rare, paradoxe, bizarerii, efuzii de parfumuri, tc. Nu, mai e și o lume bacoviană, simplă, fragmenară ca și lumea în care se mișcă *Străinul* lui Camus, einteligibilă, stranie, (...) absurdă în ansamblu" [2]. În celași spirit, comentează Ștefan Aug. Doinaș " ... caracrul nud adeseori prozaic al notației (lui Bacovia, n.n.) i anxietatea elementară a eului său, ambele divulgînd emurul existențial al urzelii în care locuiesc lucrurile umii" [3].

Partizanii acestui Bacovia modern sînt și apărătorii utenticității confesiunii bacoviene. Matei Călinescu,

---

anscendent — în spiritul religios al lui Kirkegaard și Berdiaev), i și a rolului atribuit acțiunii forțelor primare ale materiei, în oezia aceluiași (refuzul de principiu al civilizației), recunoaștem icuros finețea multor intuiții, justețea punctelor de vedere refetoare la viziunea bacoviană a erosului (eros răsturnat, „întors"), timpului (timp generic, agonic), a morții (moarte „trăită"), conudența asociațiilor cu lirica sau pictura expresionistă (Trakl, spectiv Munch), semnificațiile acordate categoriilor „urîtului", îrzîului", „căderii" sau „plumbului". Interesante, în ciuda caicterului arbitrar al unor observații, sînt și cele legate de eleentele structurilor poetice și stilului bacovian (cromatica, fonea, ritmica).

"Contemporanul", nr. 8/1961.

„Ateneu" nr. 2/1968.

„Secolul XX", nr. 7/1966.

specificînd că nu poate fi vorba de afectarea „puerili
tăţii infantilismului", punea accentul pe „candoare
tragică sau fragilă", pe „naivităţile sublime, transpa
rente în ezitările versului, în gesticulaţia timidă sa
ambiguă a poetului: „A vorbi despre poză la Bacovi
este fundamental o eroare".

Martorii indirecţi ai autenticităţii bacoviene sîn
D. Micu, Lidia Bote, Adrian Marino[1] şi Victor Felea
de vreme ce elogiază puterea de şoc emoţional, nudita
tea simţirii şi simplitatea expresiei, care îl distinge p
Bacovia de ceilalţi simbolişti: „Ceea ce dă însă trăi
nicie acestei modalităţi (sistemului notaţiei directe
n.n.) e marea, profunda sinceritate a emoţiei bacoviene
lipsa oricărui artificiu, conştiinţa seriozităţii mesaju
lui. Desigur, Bacovia n-a fost lipsit de ceea ce se nu
meşte ştiinţă a versului, artă; simbolismul a fost şcoal
riguroasă în această privinţă. Numai că la el meşteşu
gul dispare în naturaleţe, şi dacă unele procedee s
observă de la întîia privire, ele nu fac decît să spo
rească încîntarea".[2] Cu o argumentaţie subtilă, Io
Negoiţescu a expus mai de mult aceeaşi idee: „Dac
la Mallarmé artificiosul tehnic îşi creează motivele în
cîntării, care sînt tocmai un narcisism de virtuos, l
Bacovia tehnica e roaba stărilor emotive, copleşitoar
în mizeria lor jalnică, de ratare şi banalitate, atît de de
părtate de zona eterurilor orchestrale mallarmeene. (...
Tristeţea bacoviană e atît de totală şi amprenta dezor
dinii existenţiale atît de profundă, că tehnica nu poat
decît să fie absorbită şi să fie pătrunsă, ca de o obse
sie, de exclamaţia acestei vieţi sufleteşti în plin proce
de dezorganizare.[3] Dacă însă Ion Negoiţescu riscă a fi dez
mînţit de versurile poetului, cînd susţine că „poezi
lui Bacovia nu are nici măcar răgazul de a-şi contem
pla nevroza, ci, tremurînd sub teroarea ei, şi-o bîlbîi
cu deznădejde", în schimb, are dreptate cînd spune c

---

[1] Vezi „Opera lui Al. Macedonski", E.P.L. Buc. 1966
[2] „Dialoguri despre poezie" E.P.L., Buc., 1965, p. 63.
[3] „Revista Cercului Literar", Sibiu, nr 6/1945.

Bacovia „n-a avut niciodată bucuria creației, că nu i-a savurat tehnica și n-a trăit în misiunea desăvîrșirii ei"[1].

Cît de numeroase, apologiile spontaneității bacoviene nu l-au convins pe N. Manolescu. Critic cu o fină vibrație și ideație personală, dar nu mai puțin discipol al lui G. Călinescu, N. Manolescu recunoaște că, „prin accentele lui cele mai profunde, Bacovia este un poet mare" și că „dintre poeții mari, Bacovia e singurul care s-a coborît în Infern"[2]. Totuși, emoționalitatea electrică a poeziei bacoviene este darul „cîtorva momente" și autorul ei și-ar compune „ca și Macedonski, un stil, o convenție, care e manierismul decadent. Poetul se joacă pe sine, ca și Minulescu, dar nu spre a disimula, ci spre a se exprima. Transcrisă pur și simplu, ca într-un jurnal intim, suferința lui ar fi mai degrabă incoerentă. Ea are nevoie, spre a fi ce e, de o «interpretare» (...) plină de gravitate și patetism. Bacovianismul e o haină de teatru, o poză patetică a nebuniei ((..) Poză (se precizează), nu înseamnă nesinceritate ; nu e vorba de un raport între autor ca persoană și poet, pentru că noi avem în vedere pe poet"[3]. A lua în considerare, cînd e vorba de clarificat și apreciat artistic pe poet, nu pe om, este, evident, singurul mod autorizat de a pune chestiunea. Noi înșine, la prima întîlnire cu problema sincerității bacoviene, n-am judecat altfel[4]. Tot astfel e adevărat că Bacovia este un poet obsesiv, manierist. Se ignoră însă că, din aceeași obsesie, decurge și ceea ce și G. Călinescu, și N. Manolescu recunosc a fi poezie profundă și, pe de altă parte, că obsesia nu poate fi decît... obsesie. (A cere obsedatului. „nebunului" de care vorbește N. Manolescu, să-și schimbe obiectul obsesiei, al nebuniei, ar fi un nonsens). Desigur, obsesia naște capodopere, dar ea obosește fie și cea mai disponibilă dintre înțelegeri. Carența este însă

---

[1] „Scriitori moderni", E.P.L., Buc., 1966, p. 144.
[2] Prefața la volumul „Plumb", E.P.L., Buc., col. B.P.T. 1966.
[3] Vezi „Lecturi infidele", E.P.L., Buc., p. 85-86.
[4] Vezi subcapitolul cărții de față *Obsesia eului.*

compensată de forța de semnificație, de valoarea de mesaj pe care o poartă în sine obsesia unei stări unice și liminare. Temele, limbajul, modalitățile de gen și stil sînt la atîția alți poeți, printre care simboliștii mult mai variate, mai inventive decît la Bacovia. Totuși, cine este un poet cu rezonanțe mai adînci? Minulescu, Anghel sau Bacovia? Chiar admițînd că e manierist, ce fel de manierist este Bacovia? Numai o parte din poezia sa cade în zona pejorativă de autoimitare a manierismului ce escortează inevitabil declinul fie al unui curent, fie al unei creații individuale. Poezia sa majoră intră în sfera reabilitată mai de mult și consacrată recent de tipologul Gustav René Hocke a manierismului ca una din polaritățile artei, cu drepturi și valori la fel de productive: „Există și o polaritate estetică, în special în zona manierismului; aceea a perfecțiunii artistice și aceea a eșecului. Manieristul va convinge artistic atunci cînd e vorba de o personalitate tragică, saturniană care eșuează. Dar manieristul va eșua în arta sa, numai atunci cînd tensiunea eșecului este doar o tensiune artificială. Va eșua și atunci cînd nu numai că reface, copiind manierismul altora, dar și imită înfățișările exterioare ale manieriștilor cu adevărat creatori. Din nou se vede că: simpla copiere a naturii, în sensul unui mimesis secularizat (banalizat, am preciza noi), este posibilă mai curînd în acea *aurea mediocritas* a aticiștilor plați."

Cu manifestări variabile, uneori contradictorii, în funcție de „situațiile naționale, sociale, individuale", cum recunoaște și Hocke, manierismul se înscrie în natura artei ca o alternativă (o polaritate) a clasicității (în sens generic), la fel de statornică, dar complet opusă prin cuprinsul și formele lui de expresie. Dacă descrierea hockeiană a manierismului este exactă, numeroase din particularitățile lui corespund poeziei bacoviene, începînd cu primul semnalment: „Manierismul literar se poate recunoaște înainte de toate după atributele sale *formale* (...) Ele pot fermeca și șoca, stimula sau întrista. Tendința repetată spre întristare duce la o mecanică a efectului. Acesta poate uneori

bosi. Efectul oricărei arte manieriste se situează între oc şi plictiseală. La şocurile în serie, un singur pas esparte uneori senzaţia *(în sensul de senzaţie stimu-atorie,* n.n.), de plictis, aşa cum un singur pas des-arte sublimul clasic, de ridicol." [1] Efectul bacovian nu roduce oare încîntare, uneori senzaţia şocului, şi — rin repetiţie — sentimentul saţietăţii? Mai departe intetizează Hocke, „literatura manieristă manifestă rmătoarele tendinţe fundamentale: supraîncărcarea fectivă sau reducţia glacială a expresiei, absconderea i hiperclaritatea, draparea în enigmatic şi evocarea, ncifrarea şi iritanta transparenţă" [2]. Poezia bacoviană onţine aproape aceleaşi contraste, minus propensiunea pre încifrare, căreia îi ţine locul gustul pentru aluzie, ugestie sau numai pentru atitudinile enigmatice. La aza cultului manierist al „ dizarmonicului", al dezechi-ibrului între subiectiv şi obiectiv, real şi ireal, spirit i materie, conştient şi abisal, se află viziunea omului ndoit de sine, sfîşiat între porniri antagonice, melan-olic, nefericit, oprimat de forţele negative ale vieţii. Acest cult, liturghia manierismului tuturor timpurilor, interesant nu numai din punct de vedere istoric, ci şi sihologic şi existenţial, pentru că el se prezintă şi ca formă de manifestare estetică a structurii psihice a mului problematic. Mai este necesară recapitularea otelor caracteristice eului problematic bacovian? postază extremă a conştiinţei problematice (nefericite au alienate), eul bacovian se îndoieşte într-atîta de ine, încît, am putut arăta noi, se afirmă prin... negare. Ceea ce nu înseamnă că prezenţa lui ar fi mai puţin bsesivă, că poezia bacoviană ar fi mai puţin o poezie eului! Deschis, confesiv, patetic, acelaşi eu îşi me-ajează o marjă de discreţie, mister şi răceală. Univer-ul, înfăţişat în culori şi sunete luminoase ori sumbre, ă impresia unui cosmos armonic în contrastele lui. În ealitate, universul este, dacă nu „labirintic", claustrat,

---

Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur,* ed. Ro-ohlt, Hamburg, 1959, p. 301.

G.R. Hocke. op. cit. pag. 302

guvernat de legislația haotică a neantului. Iar arta ba
coviană, la prima vedere spontană, inspirată și parc
inconștientă de mijloacele sale, este făcută din afec
rafinat, lucind pînă și în cele mai dezarticulate, ma
„puerile" forme.

Manierist, Bacovia este însă în același timp antima
nierist. Aspirația lui periodică este depășirea condi
ției infernale a existenței. Eul problematic se zbate s
se constituie pe sine, să-și acopere dorul de plenitu
dine, prin efortul de regrupare a forțelor prin încrede
rea lui într-o lume pe care devenirea revoluționară tre
buie s-o restaureze în coordonatele echilibrului seni
al vieții, societății și omului. În „manierismul" bacc
vian, transpare o nostalgie de clasicitate. Atribut pri
care poezia lui Bacovia intersectează tradiția de armo
nie a ființei, specifică literaturii române.

Favoarea excepţională acordată postum lui Bacovia ne de domeniul senzaţionalului. O creaţie atît de estrînsă ca invenţie tematică şi expresivă concurează u opera unui Arghezi, Blaga, Barbu, în emulaţie editoială, în pasiune critică, în popularitatea numelului. a, titularii poeziei tinere îl cultivă cu o fervoare inompatibilă, cel puţin aparent, cu propria lor orientare stetică. Stima lor se sprijină pe intuiţia modernităţii oetului, a sensibilităţii sale la neliniştile timpului lor. ntuiţie exactă, căci poezia bacoviană deţine, prin posulatul ei tragic, o virtualitate profund contemporană, ustificînd confruntarea cu cîţiva din marii martori ai celeiaşi tensiuni, care sînt Kafka, Camus, Beckett.

Tragismul bacovian are comun cu viziunea modernă tragicului caracterul cotidian al obîrşiei şi sensului său general. Conceput ca un derivat al condiţiei soiale, al situaţiei omului într-o lume strîmb întocmită, ragicul este simţit în ultimă instanţă ca ipostaza suremă a blestemului de a trăi, ca o ispăşire a ceea ce, u un vocabular de culoare religioasă, Jean Marie Domenach denumeşte „păcatul naşterii". Tragicul, rată acesta, „nu trebuie căutat în afara vieţii banale, ntr-o oarecare clandestinitate eroică sau într-o apocaipsă indubitabilă; enigma lui aparţine fiecărei zile, ecretul său nu este mascat, ci deschis, etalat, în ceea ce e reprezentăm noi ca normal, şi care e departe de le-

gende și cărți, departe mult chiar de situațiile privile giate. Oboseala tragică reprezintă expierea păcatulu originar al omului și al tuturor ai săi *socii malorum* adică păcatul de a se fi născut"[1]. Viziunea lui Dome nach păstrează doar acele note din concepția clasic a tragicului care ne permit să-i recunoaștem dreptu de a se numi în continuare tragică: ideea de vin tragică, adică de vină ignorată și ca atare iresponsa bilă, se păstrează. În timp ce, prin sfidarea aruncat destinului, eroul tragic tradițional își „merita" pînă l un punct sancțiunea, eroul tragic modern nu înfăptu ește nimic culpabil, nimic din ceea ce ar justifica con damnarea sa. Justiția ce-l pedepsește apare de acee mai nedreaptă și mai teribilă decît represiunea exerci tată fie de zei, fie de orice altă instanță a necesității a ordinii pe care insul tragic ar încălca-o; istoria o societatea. Omul tragic modern este culpabil pur s simplu fiindcă există. E sentimentul ce-l degajă infer nul eroilor lui Kafka, Beckett, Camus și Sartre (di „La nausée"). Poate că acel K. din „Procesul" sau ing nerul hotarnic din „Castelul", înfruntînd instanța mis terioasă ce-i guvernează, se comportă, în manifestăril lor de voință și cunoaștere cît de umile, ca element încă active și deci răspunzătoare. Winnie și Clam a lui Beckett, Roquentin al lui Sartre, Străinul lui Camus par însă că nu au cum să contrarieze voința destinulu de vreme ce nu intervin sub nici o formă în orientare propriei vieți. Ei trăiesc în cea mai desăvîrșită ind ferență față de propria soartă. Cu toate acestea, sa parcă tocmai datorită impasibilității afișate, sînt atacați loviți, zdrobiți. Iraționalitatea totală a verdictului car condamnă pe omul tragic modern la suferință continuă din chiar clipa ivirii sale pe lume, îl transformă p acesta într-o victimă absolută. În perspectiva tragis mului elen, învinsul era un adversar demn, ce nu-s acceptă capitularea înainte de luptă. Eroul tragic mo dern se predă dinainte, conștient de inutilitatea efortu

[1] Jean Marie Domenach, „Le retour du tragique", Ed. du Seu Paris, 1968.

ui de a se angaja într-o bătălie cu deznodământul restabilit. Demobilizarea este însă numai primul pas l abdicării de la imperativele fiinţei. Morsault din „Străinul", complet opac la valorile sociale şi morale le unei lumi cu care nu are nimic comun, lasă să ubsiste amintirea unui moment unic de exuberanţă, e iluminare, ivit din contactul neprovocat cu singurele ocare de vitalitate şi frumuseţe : soarele şi marea. Din mpersonalizare, eroul camusian scoate o stranie satisacţie, un sentiment al împlinirii de sine. Gradul de lienare atins de personajele lui Beckett coincide însă u degradarea totală a insului. Acesta şi-a pierdut contiinţa eului şi, odată cu ea, urmele propriului trecut. Jitarea a tot ceea ce el a fost, inclusiv a numelui, coboorîndu-se cu imposibilitatea reprezentării a ceea ce înt şi, cu atît mai puţin, a ceea ce vor fi, şterge coordonatele timpului şi spaţiului. Un univers neutru se nstalează, înlăuntrul căruia omul se reduce la treapta le vietate unicelulară, agonizînd interminabil, torturat imultan de o moarte care trebuie să vină, dar nu vine, ı de o viaţă care, chiar dacă e de netrăit, trebuie trăită. Din existenţa specific umană, le-a rămas limbajul, nai exact vorbirea ca organ sonor. Articularea monoonă, desperecheată, a cuvintelor din ce în ce mai puţine, mai paupere, mai confuze, constituie unica lor nodalitate de a fi. O modalitate precară, inaptă să ntreţină cel puţin iluzia vieţii, constrîngătoare însă, bligatorie, fiindcă alt mijloc de încarnare nu este dat. Monologul beckettian, rugă zadarnică dar irepresibilă, e zbuciumă între imposibilitatea de a vorbi şi imposibilitatea de a tăcea. Privindu-se murind, eroii lui Beckett tiu că vorbirea, ca ultim exerciţiu al unui rest de onştiinţă, al prezenţei lor în faţa destinului, reprezintă n travaliu mecanic şi perfid, de vreme ce revelă şi scunde prezenţa destinului. În lumina modernă a traicului, antagonistul apare tot atît de puţin prestigios a protagonistul. Fatalitatea, coborînd din transcendent, e amestecă în urzeala ternă a fiinţelor şi lucrurilor de iecare zi, se insinuează în miezul existentului, în intimitatea ontică a omului. De domeniul „trans-descen-

denței" despre care vorbește filozoful Jean Wahl [1], e nu mai acționează prin vicleșug, prin capcane întins unor conștiințe orgolioase, deci libere. În noul veșmînt forțele opresive se identifică cu mecanica unui tim indivizibil, de nesegmentat în prezent, trecut, viitor, unei durate neutre, difuze. „Ceva își urmează cursul" spune un personaj beckettian. În chip implacabil, ar adăuga. Această durată despre care nu știm dacă um ple vidul dintre om și lume, dintre om și omul însuș dacă nu este tocmai vidul, reprezintă o devenire min cinoasă, o formă de timp uzurpat, căci, deși aparen clipele trec, uneori accelerat, alteori lent, în realitat de nu se însumează și nu contribuie la nici o dezvol tare, la nici un fel de schimbare. Această durată est incomparabilă cu regimul temporal al tragismului cla sic, în care abstragerea din fluxul devenirii, corespun zînd fazei de cumpănă, de ezitare, de dezbatere cu sine a conștiinței eroului, constituia un mod de sus pendare activă creatoare a timpului. Durata modern este pseudonimul timpului extenuat, sterilizat, mor cu atît mai corosiv, cu cît, departe de a precipit voința de a pieri, îl silește pe om să trăiască murind să dorească a-și prelungi agonia, sau să moară trăind La extremitatea drumului parcurs de conștiința mo dernă a tragicului, fatalitatea „trebuie încriminată, n fiindcă murim, ci fiindcă trăim". Em. Cioran, într-u mic eseu despre sinucidere, spunea și el că dific pentru acela care a renunțat pe jumătate la viață est de a îndeplini restul. Existența îl apasă, fără îndoială dar nu a epuizat surpriza de a exista."[2]

Astfel, fatalitatea nu mai intervine în viața omulu pentru a-l pedepsi, fiindcă acesta îi acceptă provocare în numele unor valori proprii, în numele sensului c care el ține să-și justifice existența. Destin și erou erau în vechea tragedie, două forțe concurente, dintre car una misterioasă și arbitrară, dar reprezentată ca sub

---

[1] „Petite histoire de l'existentialisme", Ed. Club Maintenant, Pari 1947, p. 431.

[2] „Rencontres avec le suicide", NRF (ianuarie 1968).

nţială, ca o esenţă. Acum, destinul şi omul, împletiţi
nă la confundare, compun duelul absurd între ab-
nţe, între nonvalori, între umbre. Vechiul spirit tra-
c provoca omul la înălţarea peste limitele condiţiei
e terestre, valorificîndu-i resursele de autodepăşire.
ăbuşirea lui din „cerul" unde cuteza să irupă spre
şi măsura deschis puterile cu „moira" nu izbutea să
uleze sensul superior al faptelor sale, să spulbere
ăreţia staturii, divină pentru o clipă. Conform spiri-
lui tragic modern, destinul este însăşi existenţa, iar
nul, un intrus nu numai printre zei, ci şi în lumea
nativă. Odată cu deplasarea disputei omului cu
stinul, din Olimp în Infern, din cercul de lumină al
nsurilor, în abisul de întuneric al nonsensurilor, con-
ctul şi-a schimbat nu numai miza, dar şi natura. El
te acum o dilemă penibilă, o pendulare stearpă între
fi şi *a nu fi*, consemnată la nivelul cel mai de jos al
ării vitale, la gradul unei fiinţe moleculare, prevă-
tă, printr-un hazard malign, cu facultatea conştiinţei.
spuiat de grandoare, omul se înfăţişează, spre a fo-
si termenul lui Pascal, în toată „mizeria" condiţiei
le, în nuditatea lui spăimîntătoare, de făptură osîn-
tă să moară prin decădere progresivă. Atributul
nan specific, luciditatea, se profilează ca un instru-
ent steril, întrucît, incapabilă de a oferi soluţii salva-
are, de a conferi un rost zbuciumului de a exista, pare
emată să agraveze doar starea de declin a insului.
cesta, conştient de degringoladă, asistă cu mîinile
gate la nimicirea sa. În orbita tragicului tradiţional,
mul se zbătea să desluşească raţiunile secrete ale
talităţii, şi cum misterul rămînea insondabil, îşi striga
el puţin disperarea, mînia, protestul. În noua concepţie,
semenea gesturi sînt absente, ca inutile, şi, mai grav,
dicole. Categoria estetică a tragicului modern co-
bară din sfera sublimului în zona grotescului, a paro-
icului, a bufoneriei amare. Mijlocul de expresie tipic
agic, tirada devine un monolog fără obiect şi animaţie
ternă, fără progresie şi nuanţe, o confesiune începută
sfîrşită fără noimă, a unei fiinţe tîrîtă pe un drum
ră capăt, ori zăcînd resemnată în pulberea unei
xistenţe ce seamănă cu moartea, nu cu viaţa.

Pentru Bacovia, moartea nu încoronează viaţă, n
este pur şi simplu termenul final al unei existenţe car
în baza unei dezvoltări rotunde, armonice, cunoaş
exuberanţa împlinirii, plenitudinea maturităţii şi maie
tatea declinului. Dată odată cu naşterea, moartea s
află la capătul vieţii, în sensul în care cuvîntul desen
nează în limba română şi sfîrşitul şi începutul proces
lor. (A ajunge la capăt, şi a o lua de la capăt.) Umbr
permanentă, moartea este instalată în intimitatea fiin
ţei, unde acţionează ca o forţă corupătoare, printr-u
asediu lent, insinuant, nelăsînd victimei nici o iluzi
Eşec continuu, viaţa echivalează cu o suferinţă fără
vină. Cel care, în mitologia biblică, suferă nevinova
se numeşte Iov. În ciuda verdictului arbitrar, monstruo
de nedrept, Iov îşi păstra însă intactă speranţa în mîn
tuire. Bacovia, erou modern, nu crede în Dumnezeu
şi ca atare nu aşteaptă dezlegarea de suferinţă di
partea unei instanţe extraumane îndurătoare. De aceea
el îşi acceptă condiţia de om singur în faţa morţii
condamnat să vieţuiască sub povara unei conştiinţ
inutile, fiindcă neputincioase în faţa inevitabilulu
Iov răbda, cu un stoicism transfigurat de evlavie
osînda, măsura preţului plătit de om pentru iertarea
păcatului de a trăi. Bacovia, spirit ateu, nu poate crede
că existenţa trebuie ispăşită, şi că, prin resursele ei de
frumuseţe, intensitate, euforie, ea nu este o valoare în
sine. De aceea îşi plînge destinul şi încearcă să rupă
lanţul apatiei, se zbate, strigă nedreptatea vieţii, se
prinde de o nădejde. Poetul român este un Iov patetic
împărţit între dorinţa de a-şi accepta condiţia de cap
tiv al morţii, fără geamăt, într-o abolire deplină a vita
lităţii, şi impulsului revoltei împotriva temnicerului.
Supus rebel, acceptînd şi respingînd lumea guvernată
de principiul durerii de a fi şi, laolaltă cu ea, societa
tea opresivă, desfiguratoare de valori, Bacovia vorbeşte

---

[1] Unul dintre cei dintîi care, în epoca noastră, au considera
mitul lui Iov caracteristic conştiinţei moderne, a fost B. Fundo
ianu, în avatarul său francez. Vezi Benjamin Fondane: „La cons
cience malheureuse."

înd în numele colectivităţii, cînd în numele său. Dacă, n calitate de revoltat social, se prezintă ca interpret l mulţimii, al proletariatului, al persecuţiilor, cînd îşi lamează suferinţa existenţială sau înregistrează simpomele descompunerii cosmice, se are în vedere pe ine, cu grija, parcă, de a nu fi suspectat că se erijează n exponent al sentimentelor altora. Răspunderea penru destinul său aparte, de bolnav, de nebun, Bacovia i-o asumă în exclusivitate. Un poet al eului sfîşiat, şi, n sfera acestuia, un poet al eului de excepţie, nu este nai legat de timpul lui literar, decît de epoca modernă are a alungat eul, de acolo unde părea sacrosanct, din irică ? Bacovia, rămînînd dependent de simbolişti, prin imbaj şi prin conştiinţa eului, se desparte net de ei. ntrucît subminează prestigiul intangibilei instanţe. Nu ristalizarea, ci disoluţia eului, odată cu aceea a universului, alcătuieşte substanţa poeziei sale, obsesia, forul spaimelor ce-l devoră şi împotriva cărora se înordează cu succes alternativ. Poziţia e trakliană, expresionistă, dar Trakl şi expresionismul sînt vestitorii le elecţie ai sensibilităţii contemporane. Teroarea în aţa lumii convulsive se conjugă la Bacovia cu înclinaţia de anonimizare, de anulare a fiinţei, prin retragerea din spaţiu şi timp, prin refugiul la periferie, în dăile minuscule, în pivniţe, pe cîmpuri acoperite de ăpadă, sau în epocile preistorice, pierdute. Poet saturnian, sumbru, chinuit şi îndoit de sine, Bacovia se manifestă prin impulsuri proprii conştiinţei moderne. iroul kafkian adoptă reflexele de apărare ale animalelor lipsite de arme ofensive, frustrate chiar de simţuile de avertizare asupra pericolelor îndepărtate, pitinu-se în vizuini, săpîndu-şi, precum cîrtiţa, galerii, dentificîndu-se cu insecta. În „Metamorfoza". Gregor amsa nu se simte CA un gîndac, ci ESTE un gîndac. vortonii beckettieni, într-o involuţie similară, îşi păsesc complet înfăţişarea umană, prin atrofierea unuia au altuia dintre organele de simţ (auzul, văzul, vorbirea), sau a funcţiei lor vitale (locomoţiunea, reproducerea, restrîngerea cîmpului conştiinţei). Bacovia, care i-ar fi putut însuşi invocaţia lui Baudelaire : *„Ah, Seig-*

neur ! donnez-moi la force et le courage / De contemple mon coeur et mon corps sans dégoût", a verificat p corpul semenilor, pe fața iubitei, în propria somatică alterarea sensibilității, eclipsele de luciditate, goluril de memorie, fisurile puterii de asociație a limbajului, î cadrul unei reducții progresive la scara vegetală sa minerală. Poetul se simte veșnic alunecînd, căzînd atras în golul gravitației ca o simplă piatră, ca u obiect diminuat, ca o jucărie minusculă. Comparațiil cu frunza smulsă și tîrîtă, cu păsările ce foșnesc ca cîrpă, au în vedere nu numai o condiție morală, ci ș un statut ontologic, în care „catalepsia", zacerea, sim bolizează treapta din urmă a regresiunii. Chemare „lumii subterane" îl apropie pe Bacovia de eroul „Voci subterane". Pentru Bacovia, ca și pentru Dostoievski solitudinea, în loc să consolideze și să potențeze indi vidualitatea, o minează. În cercul de fier al izolării eroul romanului se lasă acaparat, „posedat" de forțel sale centrifuge, dispersante, urcînd din „subteranele ființei la „etajul minții", în timp ce la Bacovia el s confundă cu diversele măști ale iraționalului : coșma rele, absurditatea raporturilor, nebunia, spectrul morții Împotriva presiunii demonului interior, conștiința lupt din răsputeri să reziste vertijului, în primul rînd pri scrutarea severă și consecventă a procesului. Asemen eroului din romanul amintit, poetul nostru se dedu blează, se scindează între cele două laturi ale persoa nei sale, conștiinței revenindu-i sarcina de a împărtăși aci fascinată, aci îngrozită, progresele „vocii subte rane", efectele dezagregante ale acțiunii monstrului. Ast fel, monologul bacovian este o replică lirică și la auto analiza dostoievskiană. Analogia — subliniată de accen tele sfîșietoare, de lamentațiile celor doi — poate f extinsă și pe o altă direcție. Aidoma posedatului lu Dostoievski, eroul bacovian încearcă soluțiile fugii d sine, ale evadării. Ce altceva decît o tentativă de scăpa din celula eului reprezintă periplul continuu a poetului, rătăcirile lui furișe, nocturne, pe străzile dos nice, cu incursiuni precaute, de vietate hăituită, în pie țele publice, și aventurările la marginea orașului ? Î

celaşi mod, eroul „Vocii subterane", ca şi cei ai altor crieri dostoievskiene („Nopţi albe", „Umiliţi şi ofenaţi"), se sileau să ocolească tirania tenebrelor existenţiale, agresiunea mereu mai înverşunată a răului in arcanele fiinţei. Bacovia însă dispune de o resursă roprie, inaptă să-l vindece, dar în stare să-i menţină peranţa, să-i întreţină obstinaţia de a trăi. E vorba le încrederea în viitorul reparator. Dar cu aceasta intrăm în sfera viziunii sale despre univers şi societate. Aici, punctele de contact cu Dostoievski se estompează, n favoarea reîntîlnirii cu alţi martori contemporani ai nfernului uman.

Literatura modernă se supune, în reprezentările sale despre lume, unui model figurativ unic: acela al spaiului închis. Variantele propuse pot fi mai complicate. au mai simple, superb baroce sau mizerabil-naturaliste. Scena kafkiană alternează castelul cu tribunalul, zidul chinezesc cu odaia, vizuina cu cuşca suspendată asemenea unei colivii, galeria subterană cu, pur şi simplu, poarta unei camere, dincolo de care e imposibil de străbătut. Spaţiul kafkian nu este spectaculos, ci mai curînd sordid, derizoriu, cel mult banal. „Ciuma" lui Camus are ca sediu un oraş mediteranean în carantină, deci intransgresabil fie dinafară, fie dinăuntru. „Cu uşile închise", piesa lui Sartre, se desfăşoară între pereţii despuiaţi de orice element monumental ai unei camera de hotel. „Labirintul", romanul lui Alain Robbe-Grillet, desemnează un oraş inclasificabil arhitectonic şi impracticabil sub zăpada ce-l acoperă. Decorul prediect al lui Borges este de tip labirintic, într-o versiune neliniştitor somptuoasă. Preferinţele sale merg în general către palatul-cetate, care, cu ziduri enorme, coridoare inextricabile, scări răsturnate, ferestre ce nu se deschid, se sufocă sub o decoraţie delirantă. Asemănător, dar de o extravaganţă onirică suprarealistă, este universul fără ieşire a lui André Pieyre de Mandiargues. Cînd, ca la Dino Buzzatti („Deşertul tătarilor"), spaţiul pare deschis, impresia este iluzorie, căci orizonturile vaste din jurul fortului cu profil hipergeometrizat sînt ale unui pustiu căci, admiţînd că şi-ar putea

ieşi din bastion, paşii fugarului s-ar înfunda curînd î nisip. Aşadar, indiferent de imagine, motivul spaţiulu închis rămîne identic cu esenţa sa, iar omul are d ales între a rămîne înlăuntru, ca prizonier pe veci, sa afară, ca un exclus, de asemenea pe viaţă.

Oraşul poetului român se configurează după proto tipul spaţiului ermetic. Dizolvîndu-şi coordonatele loca lizatoare, el se abstractizează, capătă o dimensiun atît de generală, încît simbolizează condiţia infernal a omului modern. Un infern asimilat în întregime coti dianului tern, stagnant, scufundîndu-se lent într-o mize rie nu numai socială şi morală, ci şi filozofică şi exis tenţială. Omul, aruncat într-însul, nu *există, este*, ati cît este obiectul, unealta, planta sau piatra : parte ano nimă a materiei, beneficiind de eternitatea vidă a lu crurilor substituibile oricînd unul altuia. Infernul acest nu prezintă grandoarea teribilă a marilor modele cla sice. Fără bolgii ameţitoare şi cazne diabolice, dantes în măsura în care evocă limbul neutral, situat între ia şi rai, infernul bacovian este şi în acelaşi timp nu est misterios. Produs transparent al unei serii duble d forţe, pe de o parte mecanica opresivă a societăţii, p de altă parte, mecanica morţii, care, în exerciţiul e insidios, corupe pasiunile, aspiraţiile, setea de a tră — infernul acesta protejează iniţiative inexplicabil sau semnele unei practici tulburătoare. Cui aparţi petele de sînge animal din marginea cetăţii ? Ce omo cumplit se va fi petrecut acolo ? De ce moartea însăş procedează capricios, lovind pe neaşteptate, sau parali zînd, înainte de a-şi desăvîrşi opera, voinţa de rezis tenţă, şi îşi transformă victimele în complici resemnaţ sau voluptuoşi ? Pe fondul acesta de echivoc şi lumină de brutalitate şi insinuare clandestină, obscură, înţele gem de ce luciditatea îşi pierde frînele, se dezarticu lează în favoarea fiinţei „subterane", a puterilor de zordinii, coşmarului şi nebuniei, blînde ori isterice Misterul, sub rezerva unei manifestări ritmice, perio dice, poate fi suportat şi înfruntat la rigoare. Cînd înfăţişările lui nu ascultă de nici un imperativ, tirania lui devine aiuritoare şi „ia mintile". Eroii lui Kafka

cearcă să pătrundă enigma destinului lor, pe căi ocoe, prin anume „vicleşuguri" presupunînd acceptarea gulilor jocului (Josef K. din „Procesul" nu contestă gitimitatea tribunalului). Bacovia nu recurge la astfel procedee. El acuză infernul, strigîndu-i în faţă nuele. Mod de a-l denunţa, de a-i smulge nimbul de alitate ocultă.

Provincia bacoviană, hipostaziată, devenită zonă nbolică pentru exilul absolut (social, moral, existenl) al omului, integrează viziunea modernă a oraşui. Baudelaire, care a instituit mitul acestuia, era încă scinat de magia lui : visele sale futuriste ţeseau imanea unei lumi care trăia între zidurile de piatră, stiă şi fier, şi, în acelaşi timp, era stăpînit de ideea că aşul viitor va închide umanitatea ca într-un labirint rmenul apare la el). Ca şi la scriitorii moderni evoţi, oraşul lui Bacovia nu are nimic dedalic, străzile nu se înfăţişează ca nişte coridoare încurcate ce nu c nicăieri. El este însă la fel de izolat în raport cu stul universului, şi umilinţa sa este tot atît de sufocantă. ementul patriarhal adaugă parcă, prin contrast, o tă de ironie grotescă la ansamblul derizoriu.

Natura, a cărei prezenţă intensă în poezia bacoană ar putea să-i dezmintă caracterul fundamental de fern urban, sprijină în realitate concepţia generală. ctiunea ei, colaborînd din plin la corupţia universu, la extinderea imperiului morţii asupra insului, ratiă şi chiar adînceşte eşecul acestuia. Constantă este tilitatea pe care coşmarul o manifestă prin revărsăe diluviale, depozitele de zăpadă polară, prin aridiea verii sau efectele pustiitoare ale toamnei. În covia, prestigiul naturii şi nădejdea în aptitudinile terapeutice nu s-a atrofiat însă. De aceea se poate ştine că, asemeni peisajului citadin, care, oricît de nfernal", emană o anume atracţie, şi imaginea despre ementele naturii este ambivalentă. Bacovia este, cu e cuvinte, chemat şi respins de natură. În cadrul eziei noastre, dominată de adoraţia naturii, lirica coviană înseamnă o tentativă de desacralizare a miogiei cosmice. În acest spirit sînt valorificabile alte

aspecte ale aportului lui Bacovia la patrimoniul poe
autohton, la multiplicitatea reprezentărilor care îl co
stituie. Bacovia nu este singurul poet român pen
care existența apare ca un infern. Lui Arghezi lum
i se înfățișează, periodic, în accente de o violență s
batică, cum nu cunoaște Bacovia, devastată de puter
răului, alias ale diavolului. În concepția sa, puter
influențată de viziunea religioasă, omul este în sta
să coboare pînă la cele mai umilitoare trepte ale c
gradării, reintegrînd condiția abjectă a materiilor i
pure, a universului inform, haotic. Degringolada care
pîndește în orice moment este însă în primul rînd
ordin spiritual și moral. Proces veșnic întreținut
naturii umane, literatura argheziană în genere aparți
unui profet, unui spirit biblic, obsedat de „păcat", c
sperînd în mîntuirea omului prin credință. Credincio
poate să se înalțe peste propria servitute, să atra
starea de grație prin rugă, penitență, smerenie, ado
ție. Infernul este dat în condiția umană, dar tot în co
diția umană este dat și paradisul. Posibilitatea alege
este, cu alte cuvinte, asigurată. Afară de aceasta, co
form tot cu fideismul creștin, universul, fiind susț
disputei dintre bine și rău, dintre Dumnezeu și Sat
oferă un tablou fără fisuri al puterii creatoare, un la
de miracole, perpetuu ca un gir al ei absolut. Cosm
sul mărturisește despre Creațiune și Creator; amb
lui planuri, celest și terestru, devin un reazim. Pen
Bacovia, liber de astfel de vederi, existența este inf
nală, nu ca o consecință a vreunei culpe față de
instanță superioară omului, care nu există, ci prin
săși esența ei, supusă acțiunii neantului. Omul, sinc
în cosmos și singur în propria lui lume, nu are ieși
sau dacă există una, aceasta atîrnă exclusiv de si
Existența e deci tragică, dar de un tragism specif
Este tragedia ce însoțește sforțarea unei ființe slab
conștiente de fragilitatea mijloacelor ei, pentru a
opune cu succes unui adversar cu atît mai descuraja
cu cît pare mai șters, mai meschin, mai derizoriu. T
gicul omului în infernul bacovian este, tocmai de ace
apropiat de antitragicul modern, de imaginea sisifică

omului camusian, de ființa hăituită a eroului kafkian și, *horribile dictu*, de creaturile larvare.

Periplul zadarnic este încă una din noțiunile favorite ale literaturii moderne, descinzînd din același „spațiu închis". Eroii kafkieni, angajați pe ruta spre tribunal („Procesul") ori spre castel („Castelul"), o străbat zadarnic, de vreme ce castelul din vîrful colinei nu își deschide porțile, iar tribunalul, presupus a fi instalat printre birourile indefinite, cenușii, de pe culoarele dedalice ale clădirii în care solicitantul pătrunde, este de neidentificat. La Kafka, nu numai utilitatea demersului, dar și autenticitatea obiectului său este pusă sub semnul îndoielii, căci nimic nu ne asigură că tribunalul sau castelul există cu adevărat, sau, chiar dacă ele există, nu știm dacă pot satisface exigențele ce li se formulează : simboluri privind echivocul funciar în care trăim, incertitudinea unui sens major și transparent, autorizîndu-ne să vizăm atingerea prin mijloace adecvate, a unor scopuri clare, fixate de voința noastră liberă. Ambiguitate care, deplină la Kafka, se risipește la Beckett. Existența, călătorie imprescriptibilă spre moarte, nu prezintă nici măcar ipotetic posibilitatea de a găzdui alt sens. Personajele beckettiene apar de aceea ca drumeți lamentabili, biete molusce sau viermi tîrîndu-se către o destinație ignorată, dar care în fapt nu este decît una singură, fără împotrivire, în totală singurătate, cu gesturi împleticite și tot mai sărace, schimbînd între ei cuvinte descusute, bîiguitoare, încadrate de lungi tăceri, sau țipete de groază animală. O procesiune absurdă, de vreme ce itinerarul, deși duce spre abis, este consecvent urmat, ca și cum ținta ar fi cu totul alta. Drumul, motiv cu adresă obscură la Kafka, mai precisă la Beckett, este și la Bacovia o expresie netă a imposibilității de eludare a destinului. Dacă l-am imagina grafic, el ar confirma aspectul de cerc închis al universului în care se consumă. Acesta este kafkiano-beckettian și prin datele realiste ale structurii lui. Cu Bacovia, ca și cu Beckett

sau Kafka, ne menținem într-o lume cunoscută, coti diană, în care nu pătrunde vreun factor extraneu per cepției comune, aparținînd altor „galaxii". Caracteru „fantastic", straniu, al universului lor provine din su pralicitarea realului, din dilatarea zonei celei mai fa miliare, mai banale, mai triviale chiar, dacă ne gîndin la Beckett. Eroii refac aceleași conduite, rostesc ace leași replici. La Kafka și Beckett, lumea se golește de tot ce ar putea să introducă variație, diferențiere, ani mație. Beckett în special alungă cel mai vag accen vestitor de schimbări, chiar de simplă alternanță. Din teatrul lui Beckett a dispărut nu numai natura, ca la Kafka, dar și civilizația, cadrul de viață constitutiv omului. Beckett, consecvent nihilismului său radica din ordinea cunoașterii și a existenței (cunoașterea este himerică, iar ființa este inconștientă), tăgăduiește artei dreptul specific de a construi în imagini, fie ele și conștiente de caracterul fictiv, întrucît imaginea întreține încă iluzia plenitudinii vieții. Teatrul lui Beckett nu este numai un antiteatru, ci și anti-imagine. La Kafka, a cărui viziune este principial ambiguă, arta propune o imagine neutră, simultan precară, labilă și teribil de apăsătoare, de „rezistentă", conformă unei realități care este și nu este în același timp. Bacovia face parte dintre artiștii care, spre a relua o clasificare a aceluiași Hocke, „se desfată cu aparența, pentru că ei nu suportă nici existența, nici non-existența" [1]. Unicul punct ferm pe care asemenea artiști îl admite este imaginea artei lor, a lumii de aparențe pe care o suscită. Ele singure, imaginile, sugerează adevărata natură a lucrurilor, dualitatea lor esențială, interferența existenței și neantului, a realului și irealului, a armoniei și dezarmoniei, sau a frumuseții și urîtului. Virtute posibilă, datorită structurii însăși a imaginii: „Natura imaginii e ambiguitate internă... Ambiguitatea imaginii (în genere) corespunde ambiguității lucrului reprezentat prin ea" [2]. Universul bacovian este în con-

[1], [2]. Vezi „Manierismus în der Literatur", p. 75

cinţă realist şi „urît", dar şi transfigurat, iluzoriu şi umos. În interiorul său, natura păstrează insule de rmec, de „poezie". Realismul său deprimant nu steri-zează orice sursă de frumuseţe, de reverie, de vis terior sau simplă aspiraţie către un real armonic. onform dublei sale extracţii, universul bacovian rage şi respinge.

Literatura de tip kafkian şi beckettian poate fi con-derată, şi mulţi comentatori o consideră astfel, drept încarnare a vechilor psihodrame sau psihomanii în ina unor simboluri, alegorii, parabole moderne, avînd obiect nu lupta între bine şi rău, în perspectiva teo-gică, — precum în modelele medievale ale genului, — antagonismele rezultate din relaţiile alienante ale nului cu propria lui lume, într-o viziune catastrofică existenţei. Poezia bacoviană, privită din acest unghi, are şi ea ca psihodramă posibilă. Figurată de poetul suşi, la modul patetic, ea se dispensează de orice alt ijloc de stilizare, afară de acela al propriului chip, u, dacă preferaţi, mască. Este masca tragică a insului vizat între existenţă şi neant, cu o forţă inegal dis-buită, dar nu mai puţin activă. Bacovia se proiectează scena lui „provincială", care ţine loc de *teatrum undi*, cînd ca un ecou docil al spaimei universale, ca ctimă mută şi neputincioasă în faţa tiraniei timpului, neantului, sau societăţii, cînd ca revoltat împotriva estora, întîmpinîndu-şi condiţia cu luciditate pătrun-toare. De aici, dubla faţă a lui. Pe deoparte, xpresia umilă a vagabondului terorizat, a unei perso-alităţi anonime, anulată, retrogradată la stadiul unui nem de nervi, al unui obiect dezafectat, al unei umbre ntomatice, însoţită sau nu de grimasa ironică, du-ros-sarcastică. Pe de altă parte, expresia unui nos-lgic al comuniunii senine cu natura şi cu omul, ori profetului prăbuşirii lumii lui *a avea* în beneficiul mii lui *a fi*. Traversînd în fulgere scurte un orizont oac, accentele speranţei dau geamătului bacovian tim-ul apelului la încredere în metamorfoza posibilă a

omului. Poet al eșecului și al nădejdii resuscitate, Bacovia se apropie și se desparte de creatorii *Angstträume*, de apocalipse moderne, de la Trakl Beckett. În persoana sa, Casandra, a cărei umbră es atît de zdrobitoare în lumea de astăzi, își contes vocația.

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE

1 UN DESTIN ASUMAT 7

Copilăria, o pauză amnezică . . . 7

„Liceu, cimitir al tinereții mele" . . . 12

„Din Eminescu, Heine și Lenau" . . . 12

„Și Poe, și Baudelaire, și Rollinat" . . 16

„...Filozoful proletar" 16

Primele eșecuri 19

Macedonski și Bacovia: 22
prințul și proletarul simboliștilor

Bacovia și Neculuță: 28
solitarul și proletarul romantic

Cu ochii altora 30

„Omul începuse să vorbească singur" . . 37

„O naivitate amară" 40

Doamna sa Agatha 43

Refugiul în nevroză 56

„Azi nu mai scriu nimic" 69

„Mi-am realizat toate profețiile . . . 74

2. BACOVIA ŞI SIMBOLISMUL 82
3. EMINESCU ŞI BACOVIA 114
4. UNIVERSUL POETIC 129
Celula cotidiană 129
Infernul citadin 132
Bivalenţa naturii 144
Golul prezentului. Nostalgia viitorului . . 149
Sentimentul morţii 158
Erosul 162
Hohotul 177
Obsesia eului 187
5. ARS COMBINATORIA 205
Autenticitate şi structură 205
Continuitate şi discontinuitate . . . 215
Muzica 220
Cromatica 239
Monodramă mimică 250
Realism şi viziune 257
6. UN JURNAL AL EŞECURILOR: PROZA . . 260
7. BACOVIA, BACOVIANISM, BACOVIENI . 268
8. BACOVIA ÎN CONŞTIINŢA LITERARĂ . . 292
9. BACOVIA ASTĂZI 317

Apărut 1972. Hîrtie tipar înalt A de 80 gr. m². Coli editoriale: 15. Coli de tipar: 21. C.Z. pentru bibliotecile mici: 8 R — 95.

Lucrare executată la I.P. Tiparul sub comanda 209

Mihail Petroveanu

GEORGE BACOVIA

Bacovia se proiectează pe scena lui provincială, care ține loc de *teatrum mundi*, cînd ca un ecou docil al spaimei universale, ca victimă mută și neputincioasă în fața tiraniei societății și a neantului, cînd ca un revoltat împotriva destinului sau cel puțin ca spirit lucid, întîmpinîndu-și condiția cu o demnă resemnare. De aici dubla față a poetului. Pe de o parte, aceea de siluetă umilă, terorizată, ori de personalitate complet anulată, retrogradată la stadiul unui ghem de nerv al unui obiect dezafectat, al unei umbre fantomatice ; pe de altă parte, aceea a insului afișînd masca sarcasmului și autoironiei, spre a-și acoperi plînsul intern și a preîntîmpina riscul complacerii în poza damnatului. Dincolo însă de aceste postûri cutremurate, transpare chipul unui solicitat deopotrivă de nostalgia comuniunii senine cu natura și umanitatea, dar și de ardoarea profetului, blestemînd lumea lui „a avea" în numele lumii lui „a fi". Traversînd în fulgere scurte un orizont opac, astfel de accente dau geamătului bacovian timbrul neașteptat al apelului viril la împotrivire și încredere în metamorfoza fericită a omului ca ființă socială, dacă nu și ca ființă muritoare. Poet al eșecului și al speranței resuscitate din cenușă, George Bacovia se apropie și se desparte de creatorii de „Angstträume", de apocalipse moderne, de la Trakl la Beckett.

În persoana sa, Casandra, a cărei umbră este atît de zdrobitoare în lumea de azi, își contestă finalmente vocația.

Lei 12,50